

Title	Le Pacte avec le diable dans Melmoth réconcilié
Author(s)	Murata, Kyoko
Citation	女子大文学. 外国文学篇. 1997, 49, p.235-338
Issue Date	1997-03-31
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10466/10525">http://hdl.handle.net/10466/10525</a>
Rights	

# Le Pacte avec le diable dans *Melmoth réconcilié*

Kyoko Murata

## Introduction

La première édition de *Melmoth réconcilié* de Balzac, qui parut en juin 1835 dans *Le Livre des conteurs*, est accompagnée d'une *Note* (supprimée à partir de la deuxième édition). Cette *Note* nous paraît un indispensable préliminaire au texte, parce que le discours préfaciel est, comme le signale Gérard Genette, un « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés<sup>1</sup> ». Surtout « la préface auctoriale assumptive originale, [...] a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture<sup>2</sup> ». Cette fonction conviendrait à cette *Note* de *Melmoth réconcilié*, car au début de la *Note*, le narrateur propose au lecteur une sorte de contrat de lecture : « Ce conte [...] est presque inintelligible pour ceux qui ne connaissent pas le roman du révérend Maturin, prêtre irlandais, intitulé *Melmoth ou l'Homme errant*, traduit par M. Cohen<sup>3</sup> » ; et le texte finit par rappeler au lecteur ce contrat de lecture : « Cette note aidera sans doute à faire comprendre la nouvelle de M. de Balzac » (p.389). Il est rare que Balzac révèle la source de son œuvre si ouvertement. En effet, comme l'indique

---

1. Gérard Genette, *Seuils*, édition du Seuil, 1987, p.8.

2. *Ibid.*, p.183.

3. *Melmoth réconcilié*, Pléiade, t.X, p.389. Toutes les références de *Melmoth réconcilié* se rapportent désormais à cette édition.

Pierre Citron, *Melmoth réconcilié* est «le seul récit de *La Comédie humaine* où Balzac ait emprunté un personnage fictif à un autre écrivain pour en faire un de ses propres héros<sup>4</sup>». Dès le début, il est clair que le *Melmoth* de Charles Robert Maturin<sup>5</sup> est présent à l'esprit Balzac : nous pouvons trouver le titre dans son carnet de *Pensées, Sujets, Fragments* (vers le milieu de 1830) : «*Le Dernier Bienfait de Melmoth*, conte fantastique<sup>6</sup>» ; peu après, Balzac entame le récit comme le prouvent les textes de trois débuts différents<sup>7</sup> ; les deux premiers sont intitulés *Le Dernier Bienfait de Melmoth-le-voyageur*, le dernier est sans titre. Comme en témoignent ces titres, il nous paraît que Balzac avait l'intention de récrire *Melmoth* de Maturin et d'en faire un conte fantastique, stimulé par la vogue du genre fantastique depuis l'année 1828 où furent publiés certains œuvres d'E.T.A.Hoffmann en traduction dans *Le Gymnase*<sup>8</sup> et *Le Globe*.

4. Pierre Citron, Introduction à *Melmoth réconcilié*, Seuil, Intégrale, 1966, t.6, p.529.

5. Le roman de Maturin, publié en Angleterre en 1820, a été traduit en français l'année suivante : deux traductions, celle de Mme E.-F. Bégin en mars qui a pour titre *L'Homme du mystère, ou Histoire de Melmoth le voyageur*, et celle de Jean Cohen en avril 1821, qui a pour titre *Melmoth ou l'Homme errant*. Balzac a utilisé d'abord la traduction de Mme Bégin, mais à partir d'avril 1822, il s'est référé à celle de Cohen. (Voir Moïse Le Yaouanc, «*Melmoth et les romans du jeune Balzac*» in *Balzac and the nineteenth century*, Leicester University Press, 1972, p.35-37)

6. Sur l'avant-texte, nous nous sommes référée à l'introduction et l'histoire du texte de *Melmoth réconcilié*, rédigées par Moïse Le Yaouanc dans l'édition de la Pléiade, t.X, p.331-344, p.1374-1378.

7. Les deux sont au verso de notes pour son projet de Société d'abonnement général en octobre-novembre 1830, le dernier, au verso de quelques mots destinés à *L'Elixir de longue vie* (publié le 24 octobre 1830).

8. C'est l'imprimerie de Balzac qui a édité cette revue présentant pour la première fois au public français un conte d'Hoffmann (*L'Archet du baron de B.*). Voir Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p.45.

*Melmoth* de Maturin, considéré comme «le chant du cygne du roman "noir"<sup>9</sup>», est histoire d'un homme qui a signé un pacte avec le diable et a joui de la toute puissance pendant 150 ans, mais au bout desquels son âme appartiendra au diable à moins qu'il ne trouve un remplaçant qui accepte de changer sa position contre celle du tentateur. Comme Balzac lui-même rapproche ce roman de *Faust* de Goethe et de *Manfred* de Byron dans cette *Note*<sup>10</sup>, le thème du «pacte avec le diable» constitue le sujet principal de ce roman. Cela nous permet de penser que Balzac reprend ce thème comme le sujet essentiel de sa propre nouvelle. Mais même s'il emprunte les personnages et les thèmes aux autres écrivains, il cherche toujours à s'en démarquer et à les dépasser, en investissant sa propre vision, ses propres idées philosophiques dans son récit<sup>11</sup>. Nous nous proposons donc d'examiner dans ce mémoire, comment Balzac traite le thème du pacte avec le diable dans *Melmoth réconcilié* et en quoi consiste son originalité par rapport au *Melmoth* de Maturin.

En fait, dans cette *Note*, Balzac nous fournit plusieurs mots-clefs à déchiffrer. D'abord, après avoir relevé ce qui lui semble défectueux et contradictoire dans le roman de l'écrivain anglais, le

9. Alice M. Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'au 1840*, Slatkine Reprints, 1984, p.68.

10. «Ce roman est pris dans l'idée-mère à laquelle nous devons déjà le drame de *Faust*, et dans laquelle lord Byron a taillé depuis *Manfred*» (p.389).

11. Par exemple, Albert Béguin fait remarquer à ce sujet : «Les modes qu'il [=Balzac] suivait, roman noir ou imaginations hoffmannesques, ne demeuraient jamais chez lui de simples sources d'invention. Aussi bien que les sciences, l'histoire, et tout ce qu'il tirait des livres, aussi bien que les réalités concrètes, chaque image, chaque être, réel ou imaginaire, était happé par sa vision, y prenait un sens, ou devenait symbole.» *Balzac visionnaire*, in *Balzac lu et relu*, Seuil, 1965, p.131.

narrateur laisse entendre son intention de faire l'inverse<sup>12</sup> :

Maturin a fait preuve de bon sens en n'amenant pas son héros à Paris ; mais il est extraordinaire que ce demi-démon ne sache pas aller où il eût trouvé mille personnes pour une qui eussent accepté son pouvoir. Il est encore plus singulier qu'il n'ait pas montré Melmoth essayant d'obtenir par des bienfaits ce que l'on refuse à sa tyrannie. Aussi l'œuvre de l'auteur irlandais est-elle défectueuse en plusieurs points quoique surprenante par les détails. (p.389)

Il a donc pour objectif de faire une réécriture de *Melmoth* de Maturin en amenant son héros à Paris pour que celui-ci s'y trouve un remplaçant grâce à des bienfaits. Ici apparaît un problème : pourquoi Balzac a-t-il choisi Paris pour cadre du récit et quel changement a lieu par ce déplacement du héros? De plus, d'autres problèmes se présentent dans la *Note*. En comparant l'œuvre de Maturin avec celle de Goethe, le narrateur apprécie celle-là de la manière suivante :

[...] l'œuvre de Maturin n'est pas moins puissante que celle de Goethe, et repose sur une donnée plus dramatique peut-être, en ce sens que la lassitude des sentiments humains y préexiste, et que l'intérêt vient d'une condition dans le pacte qui laisse un espoir au damné. Son salut peut se faire encore, s'il trouve un *remplaçant*, mot technique qui traduit brièvement le sens de cet article secret du pacte. (p.389)

---

12. Il est fort probable que ce passage est une sorte de réfutation de la préface de *Melmoth*, écrite par Maturin : «Est-il parmi nous, en dépit de nos écarts, de nos désobéissances à la volonté du Seigneur, de notre indifférence à Sa parole, est-il à cet instant un seul d'entre nous qui, en échange de tout ce que la terre et l'homme peuvent dispenser, serait prêt à renoncer à l'espoir de son salut? Non, il n'en est pas un, il n'existe pas sur la terre un être assez fou pour accepter pareille offre, même si l'ennemi du genre humain venait à la jeter en travers de sa route!» Ch. Robert Maturin, *Melmoth ou l'Homme errant*, traduction française par Jacqueline Marc-Chadourne, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1988, p.5.

Ce que souligne le narrateur dans ses phrases, ce sont les deux traits de *Melmoth* de Maturin : «la lassitude des sentiments humains» et le problème du pacte concernant le salut. A propos du premier trait, on peut se poser la question de savoir ce que le narrateur veut entendre par cette expression. D'autre part, le mot «salut» fait allusion à l'aspect religieux du titre : *Melmoth réconcilié*, mais en revanche, les formules comme «mot technique» et «cet article» qui accompagnent le terme «salut», nous laissent supposer qu'il y a une nuance entre le sens traditionnel chrétien et le sens balzacien. Ainsi Paris, «la lassitude des sentiments humains», et «le salut», sont les mots-clefs indispensables à une lecture du texte balzacien. En outre, il reste une autre énigme cachée derrière ce discours préfaciel : comme nous l'avons vu plus haut, le narrateur oblige le lecteur à accepter un contrat de lecture ; mais si le dernier prend ce contrat au pied de la lettre et imagine une œuvre à la manière de Maturin, il se sentira trahi en lisant le texte, qui commence par argumenter longuement sur «la Civilisation». Pourquoi Balzac a-t-il besoin de cette argumentation pour décrire un protagoniste qui va jouer le rôle de la victime de Melmoth? Il serait aussi important de résoudre cette énigme pour toucher au fond de cette nouvelle.

Nous pourrions donc approfondir nos recherches sur *Melmoth réconcilié* à travers l'éclaircissement de ces problématiques. Cependant, avant d'aborder immédiatement *Melmoth*, il sera nécessaire de préciser le sens du mot «pacte» même, aussi bien que d'examiner comment Balzac utilise ce terme dans ses autres ouvrages. Par conséquent, dans le chapitre I, nous allons étudier d'abord le sens du mot «pacte», ensuite l'usage balzacien du terme dans les œuvres avant *Melmoth réconcilié*. Dans le chapitre II, nous allons confronter *Melmoth* de Maturin et *Melmoth réconcilié* de Balzac ; nous allons d'abord analyser Paris en tant que cadre du récit, ensuite comparer le Melmoth de Balzac avec celui de Maturin, puis Castanier, victime du Melmoth balzacien avec celle du

héros maturinien, et par la suite, pour clarifier la signification de «la lassitude des sentiments humains», nous allons voir de près la transformation de Castanier après le pacte conclu. Dans le chapitre III, nous allons mettre en lumière le rapport de Castanier à «la Civilisation». Dans le chapitre IV, nous allons examiner si cette nouvelle appartient effectivement au genre fantastique ou non, comme Balzac l'a pensé au début dans son plan ; nous allons définir le genre fantastique, puis essayer de faire une lecture fantastique de cette nouvelle, réfléchir ensuite au problème du salut et au dénouement par rapport au fantastique. Après cette série d'examens, nous allons élucider le véritable sens du «pacte avec le diable» dans *Melmoth réconcilié*.

## **Chapitre I**

### **Comment Balzac utilise-t-il le mot «pacte» avant *Melmoth réconcilié*?**

#### **1. La définition du terme «pacte»**

Nous allons préciser le sens du mot «pacte» en nous référant aux dictionnaires de l'époque de Balzac. Selon le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse, le «pacte» est :

1. Convention, accord, acte écrit ou non, par lequel on accepte des obligations réciproques.

2. Ce qui unit, ce qui met en relation deux personnes ou deux classes de personnes.

—Fig. Ce qui met deux choses en rapport et leur assure une action commune.

—résolution par laquelle une personne se détermine à agir en tout et toujours d'une certaine manière.

Après quoi, le dictionnaire indique les acceptions politique, juridique, historique, et à la fin, en tant que terme de sorcellerie, il définit le mot : « Accord par lequel le diable se met à la disposition de quelqu'un, à la condition que celui-ci lui abandonnera la propriété de son âme. » D'autre part, le *Littré* (1874) explique concrètement « faire un pacte avec le diable » : « contracter avec le diable une prétendue convention par laquelle il accordait richesse et pouvoir pendant un certain temps, au bout duquel il s'emparait de celui qui avait fait le pacte. Elle nous parut d'une noirceur, comme quand on a fait un pacte avec le diable, et que le jour approche de se livrer ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 définit le terme « le pacte » simplement comme une « convention » et à propos du « pacte avec le diable », il ne le mentionne qu'à titre d'exemple : « On prétendait qu'il avait un pacte avec le diable » ; dans le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* de 1838, aucune mention de « pacte ». Par ailleurs selon le *Dictionnaire infernal* de J. Collin de Plancy, « Un pacte [...] est une convention, expresse ou tacite, faite avec le démon, dans l'espérance d'obtenir par son entremise des choses qui passent les forces de la nature ». « Un pacte avec le diable » est, en somme, une convention par laquelle le diable se met au service de son contractant en échange de son âme.

Mais comme le remarque le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*<sup>1</sup>, depuis le siècle des Lumières, on a tendance à tourner cette

---

1. Après avoir suivi l'histoire où les sorciers accusés d'avoir pactisé avec le diable étaient condamnés à l'autodafé, les rédacteurs du dictionnaire disent : « pas un, nous aimons à le croire, ne regrette le temps où le crime des prétendus sorciers les conduisait à la place de Grève ; tous, même les ardents, jugent aujourd'hui suffisant de les condamner aux feux éternels. Non pas, assurément, que le mécréant moderne éprouve quelque répugnance pour ce moyen sacrilège de s'enrichir ; mais l'incrédulité, qui a détrôné les saints, ne pouvait garder aucune confiance au démon ; personne ne prend plus le diable au sérieux. »



pratique en dérision et bien que ce dictionnaire soit idéologique et imprégné de l'idée voltairienne, il n'en est pas moins vrai que la représentation du diable n'est plus l'objet d'une croyance et d'une crainte véritablement religieuses<sup>2</sup>. Même le *Dictionnaire infernal*, réédité bien des fois au cours du XIXe siècle depuis sa première publication de 1818, qui définit en détail «le pacte avec le diable» et fait une longue description de sa pratique, prétend dissiper les superstitions et les erreurs de l'esprit humain, les «éclairer» pour produire «la lumière dans ces pauvres intelligences<sup>3</sup>».

Or ce qui est intéressant pour nous, c'est que dans la littérature, le genre du roman noir<sup>4</sup> et le genre fantastique<sup>5</sup>, deux domaines souvent entrecroisés, où le surnaturel joue un grand rôle, apparaissent en plein milieu du rationalisme, de la fin du XVIIIe siècle au début du XIXe siècle, et qu'ils sont accueillis avec enthousiasme par les lecteurs français. *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis et *Melmoth ou l'homme errant* de Maturin sont, entre autres, liés étroitement au pacte avec le diable ; et si on tient compte du fait que Médard, héros des *Elixirs du Diable* d'Hoffmann a acquis l'éloquence religieuse par l'elixir du diable, on pourrait dire que ce roman n'est pas loin de l'idée du pacte. A cet égard, ces romans sont tout à fait à contre-courant. D'où vient ce décalage entre la littérature et l'esprit sceptique du moment? C'est en partie à cause de

2. Voir Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, José Corti, 1960, t.I, p.203-206.

3. J. Collin de Plancy, Préface au *Dictionnaire infernal*, Henri Plon, Paris, 1863. Collin de Plancy qui considère pour superstitieux tout ce que comprend son dictionnaire, mais il est vrai qu'il est attiré par ces temps décriés, comme l'indique Max Milner (*op. cit.*, p.253-254).

4. *Le Château d'Otrante* de Horace Walpole (1765) est considéré comme l'origine du roman noir, pour être plus précis, roman gothique anglais.

5. Le genre fantastique se réfère en général au premier ouvrage d'E.T.A. Hoffmann, intitulé *Fantasiestücke in Callots Manier* (1815).

la Révolution sanguinaire, comme l'indique Sade : la mode du roman frénétique est «le fruit indispensable des secousses révolutionnaires<sup>6</sup>» .

Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire, que monotone à lire; il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortunes, en quatre ou cinq ans, que n'en pouvait peindre en un siècle, le plus fameux romancier de la littérature ; il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment, en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer .

En effet, dans la préface du *Dictionnaire infernal*, Collin de Plancy corrobore l'idée sadienne : «on a voulu satisfaire le goût de notre époque, qui exige des lectures piquantes, et, le sujet aidant, on a pu lui offrir très fréquemment ces excentricités, ces singularités, cet imprévu et ces émotions dont il est si avide<sup>8</sup>» .

Mais il s'agit aussi de la fonction essentielle que remplit la littérature dans l'histoire. Du 17<sup>e</sup> siècle, où apparut Descartes, au 18<sup>e</sup> siècle, où triompha la philosophie des Lumières, le rationalisme moderne exerça son influence sur les intellectuels européens, de sorte que la mystique religieuse du moyen âge et la croyance au surnaturel commencèrent à être négligées et abandonnées. Par conséquent, le monde antique de la magie où l'on croyait aux génies, lutins, esprits, fées, etc. et où l'on ne doutait pas de la possibilité de la métamorphose de l'homme en animal ou en plante, et où en un mot, le naturel et le surnaturel, la vie et la mort s'unissaient harmonieusement, fut peu à peu

---

6. D.A. F. de Sade, «Idée sur les romans» , in *Les Crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1987, p.42.

7. *Ibid.*

8. J. Collin de Plancy, *op.cit.*

délaissé et poussé à l'écart. Parallèlement à cette tendance, l'univers magique fut assimilé par la littérature orale, ce qui se transmet de génération en génération par la causerie au coin du feu. Quand cette tradition orale, submergée par la vague de l'industrialisation et l'urbanisation, allait disparaître à son tour, le champ de la magie, incorporé dans la littérature écrite, se vit régénéré comme un texte à lire. Les images refoulées jaillirent de l'inconscient pour faire surface et se cristallisèrent, par exemple, sous la forme du conte de fées qui connut une vogue extraordinaire dans les salons de la fin du 17<sup>e</sup> siècle jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle en France. Une fois la croyance au surnaturel perdue dans la vie quotidienne, l'espace magique se déplace d'abord dans une tradition orale, ensuite s'inscrit dans un dispositif d'écriture. L'imaginaire fantastique remplace, pour ainsi dire, la réalité du monde surnaturel. Ainsi le rôle de la littérature est de sauver ce qui est négligé et rejeté dans le contexte culturel, de le reconstituer, de le transformer à travers la fictionnalisation, et de lui donner une nouvelle vie. Nous pouvons en déduire qu'il y a un décalage de temps entre la réalité et la littérature (surtout la littérature écrite). Il n'est donc pas étonnant que le genre fantastique qui raconte le surnaturel et la magie surgisse dans une époque où ceux-ci sont en train d'être exclus du domaine de la conscience et que la littérature prenne en charge la partie ténébreuse de l'âme.

Du point de vue de l'histoire littéraire, l'apparition du genre fantastique ne serait pas indifférent à l'épanouissement du conte de fées et à celui du roman réaliste, comme le fait observer Irène Bessièrè : «le récit fantastique n'est pas issu directement du premier, mais de la contamination des méthodes de composition des deux types de narration<sup>9</sup>» Il est vrai que les traités de démonologie du moyen âge abondent en thème du pacte diabolique, mais il existe une différence

---

9. Irène Bessièrè, *Le récit fantastique. la poétique de l'incertain*, Larousse, 1974, p.37.

essentielle entre eux et la littérature fantastique : les premiers, qui se fondent sur la croyance totale aux prodiges religieux, ne sont qu'une simple discussion ou qu'une récusation, tandis que la dernière qui surgit après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel, rend les prodiges inquiétants et effroyables parce qu'ils sont inadmissibles pour la raison. C'est juste le moment où apparut *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte (1772) [ P. -G. Castex reconnaît cette œuvre comme un précurseur du genre fantastique en France<sup>10</sup> ] ; depuis lors le thème du pacte avec le diable fut exploité par les romantiques, parmi lesquels est compté Balzac.

## 2. L'usage du mot «pacte» dans les œuvres de Balzac

Quant à l'usage du mot «pacte» chez Balzac, nous trouvons le terme au singulier 48 fois, et 9 fois au pluriel dans *La Comédie humaine*<sup>11</sup>. A propos de la fréquence du mot, les œuvres où Balzac l'utilise le plus, ce sont : *La Peau de chagrin* (4 fois), *L'Enfant maudit* (4), *Illusions perdues* (4), *Modeste Mignon* (4), *Le Médecin de campagne* (3), *Le Lys dans la vallée* (3), *Splendeurs et misères des courtisanes* (3). En ce qui concerne directement «le pacte avec le diable», y compris le pacte avec l'être diabolique, il figure 16 fois dans l'ensemble. Quant aux autres usages, conformes à l'une ou l'autre des acceptions que nous avons mentionnées plus haut dans le *Grand dictionnaire universel*, nous pourrions sans doute en faire abstraction,

---

10. Voir Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, p.25-41.

11. Nous nous sommes référée à la concordance de *La Comédie humaine*, établie par Kazuo Kiryu. Outre *La Comédie humaine*, Il faut examiner les romans de jeunesse tels que *Le Centenaire ou deux Béringheld*, des *Contes drolatiques* dont *Le Succube*, et *La Comédie du diable*. Malgré l'absence du mot, *L'Elixir de longue vie* est étroitement lié au pacte avec le diable, nous semble-t-il. Mais ici nous bornons nos études aux œuvres ci-dessus.

mais certains d'entre eux attirent notre attention. Par exemple, dans *La Femme de trente ans* (1832), Balzac se sert du mot pour décrire la scène «les deux rencontres» : un inconnu fait intrusion chez le général d'Aiglemont pour lui demander l'hospitalité pour deux heures et celui-ci l'accepte, vaincu par le pouvoir irrésistible de celui-là ; avant l'expiration de cet accord, voyant sa fille Hélène séduite par l'inconnu, le général s'écrie : «Notre pacte est rompu<sup>12</sup>. » Il est vrai qu'il s'agit ici de donner asile au criminel à condition qu'il ne fasse aucun mal à sa famille. Mais l'auteur, à force de mettre l'accent sur l'aspect sinon surnaturel, du moins mystérieux de cet inconnu, doué d'un regard magnétique qui pénètre au fond du cœur, et qui fascine et terrifie tout le monde, arrive à nous donner l'impression d'un pacte avec le diable. De fait, Hélène est saisie «par le mélange de lumière et d'ombre, [...] par un poétique chaos qui donnait à l'inconnu l'apparence de Lucifer se relevant de sa chute<sup>13</sup>» ; pour Madame d'Aiglemont, «c'est le démon<sup>14</sup>».

Ce qui est remarquable, c'est que, quand un personnage fait un accord quelconque avec celui qui est un peu diabolique, Balzac a tendance à choisir le mot «pacte», au lieu des autres synonymes<sup>15</sup>. En

12. *La Femme de trente ans*, Pléiade, t.II, p.1172.

13. *Ibid.*, p.1170.

14. *Ibid.*, p.1174.

15. Par exemple, Balzac utilise le mot «contrat» 219 fois dans *La Comédie humaine*, dont le tiers se réfère au «contrat de mariage», le reste est : «contrat d'acquisition ou de vente [de la maison, de l'hôtel, des terres, etc.]», «contrat de prêt», «contrat d'assurance», et «contrat social» de Rousseau. Nous ne pouvons trouver que deux exemples concernant un trait diabolique dans *La Peau de chagrin* : «conclure un contrat infernal» : «ce contrat si fatalement proposé par je ne sais quelle puissance». Quant au mot «marché» comme l'indiquent «marché de dupe» (*Sur Catherine de Médicis*) et «un marché ferme» (*La Cousine Bette*), ce terme s'applique dans la plupart des cas, à une convention renfermant les conditions d'une vente. Le mot «traité» est utilisé de ces deux manières : en tant que convention faite entre des souverains, entre

plus de l'exemple mentionné ci-dessus, dans *La Duchesse de Langeais* (1834) aussi, il utilise ce terme : «La duchesse avait fait un pacte qui lui permettait de prouver au monde, par ses paroles et ses actions, que M. de Montriveau n'était point son amant<sup>16</sup>.» Bien que cela ne concerne pas du tout le pacte avec le diable, le caractère satanique de Montriveau est néanmoins mis en relief, d'autant plus qu'il déclare à la duchesse juste avant cette scène : «Je m'entends avec la Fatalité<sup>17</sup>». En effet, dans la préface de *l'Histoire des Treize*, Balzac mentionne «le pouvoir diabolique<sup>18</sup>» de l'association secrète des Treize dont relève de Montriveau et là aussi, il utilise le mot «pacte»<sup>19</sup>.

Dans *L'Enfant maudit* (1831), on trouve le mot «pacte» quatre fois, parmi lesquelles une fois seulement Balzac compare le comte d'Hérouville à «un démon réclamant, à l'expiration d'un pacte, l'âme qui lui a été vendue<sup>20</sup>» ; dans les autres cas, le mot «pacte» n'a aucun rapport avec le pacte diabolique. Cependant l'usage du même mot à

des États, formules telles que «traité d'alliance», «traité de commerce», «traité de paix» qu'on peut trouver par exemple dans *Sur Catherine de Médicis* ; d'autre part, Balzac utilise à plusieurs reprises le mot dans *Illusions perdues*, quand il s'agit d'une convention entre Lucien et des libraires sur les conditions d'une vente des ouvrages.

16. *La Duchesse de Langeais*, Pléiade, t.V, p.965.

17. *Ibid.*, p.963.

18. Pléiade, t.V, p.791.

19. «Ce monde à part dans le monde, hostile au monde, n'admettant aucune des idées du monde, n'en reconnaissant aucune loi, ne se soumettant qu'à la conscience de sa nécessité, n'obéissant qu'à un dévouement, agissant tout entier pour un seul des associés quand l'un d'eux réclamerait l'assistance de tous ; [...] cette religion de plaisir et d'égoïsme fanatisa treize hommes qui recommencèrent la Société de Jésus au profit du diable. Ce fut horrible et sublime. Puis le pacte eut lieu [...].» *Ibid.*, p.791-792.

20. *L'Enfant maudit*, Pléiade, t.X, p.882-883.

plusieurs reprises nous a fait tant d'effet que l'image satanique s'attache toujours à la personne du comte, qui est doué lui aussi, de la puissance magique du regard, «un regard qui eut la pesanteur du plomb et anéantit la comtesse en tombant sur elle<sup>21</sup>». Quoique cette nouvelle soit considérée en général comme un livre mystique qui traite du rêve balzacien de l'androgynie, de l'angélisme, ou de la fusion entre l'être humain et la nature, elle est teintée d'un peu de roman noir. Car dans son projet original, elle devait être «conte de terreur<sup>22</sup>» et comme le signalent Hope Crampton<sup>23</sup> et Moïse Le Yaouanc<sup>24</sup>, l'histoire d'Étienne d'Hérouville est dans une certaine mesure semblable à celle d'Alonzo Monçada, un personnage du *Melmoth* de Maturin. Et par une sorte de contamination du signifiant, «le pacte» conclu entre le comte et la comtesse<sup>25</sup>, est au yeux du lecteur comme un pacte d'échange de l'âme de la dernière contre la vie de son fils aîné. Ainsi la choix du mot «pacte», même dans le cas où il ne signifie pas littéralement «un pacte avec le diable», crée une atmosphère satanique autour du personnage.

Si on met du côté *L'Enfant maudit*, les autres ouvrages où l'auteur parle d'«un pacte avec le diable» sont : *Physiologie du mariage*, *Les Chouans*, *La Peau de chagrin*, *Maître Cornélius*, *Melmoth réconcilié*, *Le Père Goriot*, *Ursule Mirouët*, *Les Paysans*, *Illusions*

21. *Ibid.*, p.881.

22. Voir *L'Enfant maudit*, édition critique par François Germain, Belles Lettres, Paris, 1965, p.21

23. Hope Crampton, «Melmoth in *La Comédie humaine*» in *The Modern Language Review*, v. LXI, 1966, p.43.

24. Moïse Le Yaouanc, «Présence de *Melmoth* dans *La Comédie humaine*» in *L'Année balzacienne* 1970, p.108-109.

25. Balzac en fait mention deux fois : «Par une sorte de pacte naturel et tacite, chacun des époux se chargea de son enfant de prédilection.» (p.900) : «elle fut privée de son fils, à qui son chevet était interdit par le pacte à l'observation duquel il devait la vie» (p.909).

*perdues*, *Le Médecin de campagne*, et *Splendeurs et misères des courtisanes*. Le terme est souvent lié à ce qui paraît inexplicable par les lois ordinaires de la rationalité comme la divination de la pensée dans la séance de magnétisme d'*Ursule Mirouët* ; ou à ce qui semble dépasser les forces humaines comme les exploits de Napoléon et ceux des Bleus dans *Les Chouans* et *Le Médecin de campagne*, la longévité du docteur Minoret, incroyable pour ses héritiers (Balzac le décrit de façon ironique), l'immense fortune de Cornélius, ou la ruse subtile du père Rigou dans *Les Paysans*. D'ailleurs dans *Physiologie du mariage*, le démon apparaît comme l'inspirateur du livre<sup>26</sup>, mais l'auteur écrit sur un ton assez goguenard et moqueur pour ne jamais être pris au sérieux. L'emploi du mot dans ces ouvrages est, de fait, trop banal et stéréotypé pour nécessiter une réflexion plus approfondie. Quant aux *Illusions perdues* (1843) et *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847), ces œuvres étant postérieures à *Melmoth réconcilié* (1835), nous allons donc nous concentrer sur *La Peau de chagrin* (1831) et *Le Père Goriot* (1835<sup>27</sup>).

Dans *La Peau de chagrin*, le mot «pacte» est consacré deux fois sur quatre, au pacte entre le talisman magique et Raphaël de Valentin. Conformément à la coutume traditionnelle, tous les vœux de Raphaël sont immédiatement exaucés par la vertu de la Peau, et pourtant ce n'est pas en échange du salut éternel de son âme, mais en échange de sa vie terrestre. Les caractères incrustés sur la peau de chagrin en

---

26. L'auteur prétend que ce livre lui a été inspiré par «les persécutions fantasmagoriques» du démon ; après avoir écouté des deux dames du monde faire des révélations sur leur métier de femme : «Rentré chez lui, l'auteur dit alors à son démon: "Arrivé! Je suis prêt. Signons le pacte!"» . *Physiologie du mariage*, Pléiade, t. XI, p.910.

27. *Le Père Goriot* fut publié le 14 mars 1835, tandis que *Melmoth réconcilié* ne fut terminé que le 6 mai 1835, date inscrite à la fin de l'œuvre, et publiée en tête du tome VI du *Livre des conteurs* de l'édition Lequien, le 13 juin 1835 d'après la *Bibliographie de la France*.



témoignent : «SI TU ME POSSEDES, TU POSSEDERAS TOUT. MAIS TA VIE M'APPARTIENDRA<sup>28)</sup> » ; l'antiquaire lui aussi, précise la signification du pacte en disant à Raphaël :

Vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette Peau, se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant<sup>29)</sup>.

Ainsi le pacte dans ce roman de Balzac, loin de prolonger la vie, raccourcit les jours du contractant. Si le premier désir de Raphaël est de se plonger dans une bacchanale, c'est qu'il a besoin «d'embrasser les plaisirs du ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir<sup>30)</sup> » ; au fond, son «suicide n'est que retardé<sup>31)</sup> ». Comme nous l'avons vu dans la section précédente, dans le siècle sceptique, surtout dans le monde du journalisme où vit Raphaël, le salut éternel ne peut plus être la condition de l'échange ; le pacte ne lui donne qu'une alternative de mode de vie : «tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyr des passions<sup>32)</sup> », autrement dit, «la mort dans la vie ou la vie dans la mort<sup>33)</sup> ». Entre ces deux choix, il a choisi le dernier en recevant la Peau du vieillard. Désormais tout précipite Raphaël dans la mort prématurée. Le talisman, qui accélère la dépense de l'énergie vitale,

28. *La Peau de chagrin*, Pléiade, t.X, p.84.

29. *Ibid.*, p.88. C'est nous qui soulignons.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p.118.

33. François Bilodeau, *Balzac et le jeu des mots*, Université de Montréal, 1971, p.33.

devient pour lui l'incarnation de la mort qui le hante et l'afflige sans cesse. C'est pourquoi quand il voit la peau ne plus se contracter, même après avoir fait un vœu, il s'écrie avec joie : «le pacte est rompu! Je suis libre, je vivrai<sup>34</sup>» .

Dans un autre cas, Balzac se sert du mot «pacte» dans la scène juste avant une rencontre inattendue avec Pauline au théâtre des Italiens : «La vie de Raphaël dépendait d'un pacte encore inviolé qu'il avait fait avec lui-même, il s'était promis de ne jamais regarder attentivement aucune femme<sup>35</sup>» . Ici nous avons affaire à l'acception du dictionnaire : «résolution par laquelle une personne se détermine à agir en tout et toujours d'une certaine manière» . Mais ce pacte aussi, décide du sort du héros : malgré sa résolution ferme d'ignorer la voisine de sa loge, il se retourne vers elle, en proie à la sensation voluptueuse qu'elle a provoquée en lui et reconnaît Pauline ; en fin de compte, c'est elle qui raccourcit le plus définitivement la vie de Raphaël<sup>36</sup>. S'il s'était obstiné dans sa décision à ce moment-là, il aurait réussi à se mettre à l'abri de toutes les tentations charnelles et survécu plus longtemps. De ce point de vue, nous pouvons dire que la violation du pacte a entraîné sa propre mort. Il est intéressant de noter que l'on trouve le même mot «pacte» dans la description de ces deux rencontres, celle de l'Antiquaire<sup>37</sup> et celle de

34. *La Peau de chagrin*, p.227.

35. *Ibid.*, p.225. C'est nous qui soulignons.

36. Après la mort de Raphaël, Pauline dit, accroupie sur son cadavre : «Il est à moi, je l'ai tué, ne l'avais-je pas prédit?» *Ibid.*, p.292.

37. Balzac prend soin de créer une atmosphère fantastique autour de l'Antiquaire : son apparition soudaine devant Raphaël a «quelque chose de magique» (*Ibid.*, p.77) et sa figure est comparé au «masque ricaneur de Méphistophélès» (p.78).

Pauline<sup>38</sup>, qui déterminent le destin du héros l'une et l'autre.

Or dans ce roman, l'auteur fait mention d'un autre genre de pacte : dans la montagne d'Auvergne, Raphaël est vivement frappé par le tableau paisible qui se compose d'un vieillard et d'un enfant :

Tous deux restèrent debout et en silence, l'un près de l'autre, mus par le même sentiment, offrant sur leur physionomie la preuve d'une identité parfaite dans leur vie également oisive. Le vieillard avait épousé les jeux de l'enfant, et l'enfant l'humeur du vieillard par une espèce de pacte entre deux faiblesses, entre une force près de finir et une force près de se déployer<sup>39</sup>.

Le pacte partagé entre le vieillard et l'enfant, c'est une sorte de pacte de confiance, fondé sur «le même sentiment», «une identité parfaite». Si Raphaël éprouve une envie soudaine de vivre entre eux, c'est non seulement qu'il est poussé par la nostalgie qu'engendre cette famille naïve et patriarcale, qui est aux antipodes de la civilisation corrompue, mais aussi par son rêve de transparence entre deux âmes fondues dans la même volonté<sup>40</sup>, que Balzac lui aussi cherche en vain.

Dans *Le Père Goriot*, l'auteur utilise si rarement le terme «pacte» que nous ne pouvons le trouver que deux fois (par rapport à Vautrin, une fois seulement), alors qu'il appelle quelquefois le dernier «tentateur» ou «diable». Même dans la scène de «la tentation» d'Eugène de Rastignac sous les tilleuls de la Maison Vauquer,

38. Il est possible qu'il y ait un rapport subtil entre la peau de chagrin (=une peau d'âne sauvage) et Pauline, comparée à «l'héroïne du conte de Peau d'Âne» (*Ibid.*, p.141). D'autre part, Pauline fait mention elle-même d'un pacte : «Je me serais vendue au démon pour t'éviter un chagrin!» (p.229).

39. *Ibid.*, p.280. C'est nous qui soulignons.

40. C'est aussi ce que Raphaël demande à Fœdora en vain : en écoutant ensemble la musique aux Bouffons, il sollicite une fusion de leurs sentiments, «une de ces soudaines harmonies qui, réveillées par les notes, font vibrer les âmes à l'unisson». *Ibid.*, p.174.

Vautrin s'en tient à lui adresser ces paroles vagues : «je vais vous faire une proposition que personne ne refuserait<sup>41</sup>» ; «ce que je vous propose» ou «ce que je vous demande<sup>42</sup>» . C'est le narrateur qui qualifie cette proposition de «pacte avec cet homme<sup>43</sup>» . Si Vautrin fait tous ses efforts pour persuader Rastignac d'accepter sa proposition, en maniant habilement toutes les rhétoriques, c'est qu'il veut se venger de la société qui l'a exclu et la conquérir par l'intermédiaire de Rastignac. Chose curieuse, Balzac applique le mot «pacte» à la relation entre Rastignac et Mme de Beauséant, qui joue aussi un rôle de mentor auprès du jeune homme, en tant que grande dame du monde ; on peut trouver ce terme dans la scène où Rastignac est déçu et blessé par son attitude froide et égoïstique :

Eugène s'était trop facilement abandonné sur sa parole à croire aux noblesses de la femme. Comme tous les malheureux, il avait signé de bonne foi le pacte délicieux qui doit lier le bienfaiteur à l'obligé, et dont le premier article consacre entre les grands cœurs une complète égalité. La bienfaisance, qui réunit deux êtres en un seul, est une passion céleste aussi incompressible, aussi rare que l'est le véritable amour<sup>44</sup> .

Il est vrai qu'avec l'adjectif «délicieux» , le mot «pacte» est investi d'une connotation sensuelle et que ce pacte nous suggère, dans une certaine mesure, une relation amoureuse, mais on est tenté de penser que ce malentendu entre les deux personnes provient de ce que Rastignac a mal interprété la parole de Mme de Beauséant qui lui avait promis de donner son nom «comme un fil d'Ariane pour entrer dans ce labyrinthe

---

41. *Le Père Goriot*, Pléiade, t.III, p.141.

42. *Ibid.*, p.142.

43. *Ibid.*, p.187.

44. *Ibid.*, p.150. C'est nous qui soulignons.

(parisien)<sup>45</sup> ». Si elle a signé un pacte avec Rastignac, c'est, dans un sens, qu'elle a voulu, aussi bien que Vautrin, faire de lui l'instrument de sa vengeance sur la société bourgeoise, qui était alors en train de dominer la vieille aristocratie, incarnée par elle. Tandis qu'elle voulait obtenir une jouissance par procuration, Rastignac croyait au pacte de confiance «qui réunit deux êtres en un seul», celui qui ressemble, d'une certaine façon, au rêve idéal de Raphaël.

Quant à Vautrin, ce rêve apparaît sous la forme d'«amitié d'homme à homme» : «il n'existe qu'un seul sentiment réel, une amitié d'homme à homme. Pierre et Jaffier, voilà ma passion. Je sais *Venise sauvé* par cœur<sup>46</sup> ». Certes, l'auteur y fait allusion à la disposition homosexuelle de Vautrin, mais on peut y trouver en même temps son désir ardent de la fusion totale des deux êtres. De plus, Vautrin, non content de ce pacte de confiance, va plus loin : il veut non seulement s'identifier complètement à l'âme de l'autre, mais aussi en disposer à sa guise, et à la limite, remplacer Dieu, comme le prouvent ses mots : «imiter la Providence<sup>47</sup>» ; «je me charge du rôle de la Providence<sup>48</sup> ». Bien que dans *Le Père Goriot* Balzac soit encore très sobre en paroles à cet égard<sup>49</sup>, l'usage de «nous» au lieu de «vous» dans le discours de

45. *Ibid.*, p.117.

46. *Ibid.*, p.186. Dans *Illusions perdues* aussi, Vautrin parle à Lucien de cette amitié d'homme à homme de *Venise sauvé*.

47. *Ibid.*, p.136.

48. *Ibid.*, p.144.

49. Dans *Illusions perdues* en revanche, Vautrin s'exprime à ce sujet plus clairement devant Lucien de Rubempré en se servant lui-même du mot «pacte».

Vautrin<sup>50</sup>, par exemple, reflète son idée secrète. Jusque-là, nous avons examiné l'usage du mot «pacte» avant *Melmoth réconcilié* dans *La Comédie humaine*. Résumons un peu : premièrement, Balzac veut créer une ambiance fantastique avec ce mot, c'est pourquoi même s'il ne s'agit pas d'un pacte avec le diable, il utilise ce mot de préférence au sujet d'un être satanique; deuxièmement, dans son univers, le pacte concerne l'échange de plaisirs, de la fortune, du pouvoir, non pas contre l'âme après la mort, mais contre la vie terrestre, et par conséquent, le pacte pour le contractant n'est rien autre que sa condamnation à mort ; dernièrement, chez Balzac, «le pacte avec le diable» se confond souvent avec le pacte de confiance, ce qui provoque le glissement de l'essentiel du pacte : ce qui est important, c'est de s'identifier à l'âme de l'autre, voire de s'en emparer et d'en disposer à sa guise.

Dans le chapitre suivant, nous allons comparer *Melmoth réconcilié* avec le *Melmoth* de Maturin, en tenant compte des caractères balzaciens du pacte que nous venons d'aborder dans ce chapitre.

---

50. Dans la scène de «la tentation» de Rastignac, Vautrin résume la vie et la famille de celui-là: «Voici votre compte, jeune homme. Nous avons, là-bas, papa, maman [...]. [...] Nous avons une cuisinière et un domestique [...]. Quant à nous, nous avons de l'ambition, nous avons les Beauseant» (p.137). Comme nous avons souligné, Vautrin parle comme s'il était impliqué dans la vie de Rastignac. Françoise Van Rossum-Guyon remarque que c'est «un nous de supériorité» ou qu'il s'agit d'«une relation de complicité» («Vautrin ou l'anti-mentor» in *EQUINOXE* 11, Rinsen, Kyoto, 1994, p.79), mais aussi la manifestation de son désir de s'approprier l'âme de l'autre.

## Chapitre II

### La comparaison de *Melmoth réconcilié* avec *Melmoth de Maturin*

#### 1. Paris en tant que cadre du récit

Balzac est intéressé par le roman de Maturin dès son apparition en France: il cite une phrase de *Melmoth* en épigraphe du chapitre VII, t.III de *L'Héritière de Birague*, un de ses romans de jeunesse, publié le 26 janvier 1822 ; *Melmoth* a également exercé une grande influence sur ses autres romans de jeunesse, dont *Le Centenaire ou les deux Béringheld* qui s'en inspire directement. D'ailleurs Balzac le mentionne à plusieurs reprises dans sa correspondance<sup>1</sup>. Ce qui compte pour nous, c'est que Balzac imprimeur achète le droit de réimprimer la traduction de *Melmoth* faite par Jean Cohen à l'éditeur Hubert en 1828<sup>2</sup>. Ce serait la raison pour laquelle il lui vient à l'esprit de nouveau en 1830<sup>3</sup> de se servir du roman de Maturin. Dans la préface de *La Peau de chagrin* (1831), le narrateur parle de la personnalité de Maturin<sup>4</sup> et en 1832, Balzac demande à sa mère de lui envoyer *Le Jeune Irlandais* de Maturin, imprimé par celui-là

1. Dans une lettre à Madame de Berny vers avril 1822, Balzac disserte sur l'amour, fortement inspiré par un passage de *Melmoth* (*Correspondance*, éditée par R. Pierrot, Garnier, 1960, t.I, p.171) et dans la lettre à la duchesse d'Abrantès en 1825, Balzac parle deux fois d'Isidora, une des héroïnes de *Melmoth* (*Ibid.*, p.263 et p.264).

2. *Ibid.*, p.330-331.

3. Voir supra p.1.

4. Le narrateur mentionne Maturin comme un des exemples qui illustrent la désunion entre l'homme et sa pensée : «Maturin, le prêtre auquel nous devons *Eva*, *Melmoth's*, *Bertram*, était coquet, galant, fêtait les femmes, et l'homme aux conceptions terribles devenait, le soir, un dameret, un dandy.» *Pléiade*, t.X, p.47.

et publié en 1828<sup>5</sup>, ce qui témoigne de son vif intérêt pour Maturin à ce moment-là.

Mais à la différence du Melmoth de Maturin et du Centenaire qui errent dans le monde entier pour trouver un remplaçant, le récit du Melmoth balzacien se déroule seulement à Paris. Comme nous l'avons vu dans la *Note*, l'intention de Balzac, c'est d'amener le héros du roman maturinien à Paris. Cette idée est déjà présentée dans les trois faux débuts datés de 1830. Voici le texte de la première ébauche :

Par une soirée d'hiver, en 1815, un Anglais se trouvait dans le grand salon de la Chaumière, vaste établissement situé sur le boulevard du Mont-Parnasse, à Paris. Tous les dimanches, les lundis et les jours de fête, les grisettes, les étudiants, les commis, les riches ouvriers viennent manger, boire, danser et s'amuser dans cette immense guinguette. Les jardins sont vastes et mal éclairés, à cette époque la police y était représentée assez paternellement par deux ou trois gendarmes qui se promenaient gravement au sein de ce petit Elysée. (p.1375)

Ici Balzac fait entrer en scène «un Anglais» qu'on peut considérer comme Melmoth lui-même, car non seulement Maturin emploie ce mot, mais Balzac lui aussi l'appelle très souvent «l'Anglais» dans son texte de *Melmoth*. Cette description évoque d'une certaine façon la scène de la fête de mariage dans le roman de Maturin, où a lieu une espèce de duel mental entre le père Olavida et Melmoth. Cela nous permet de supposer que Balzac veut mettre Melmoth au premier plan dès le début du récit, imitant un épisode du roman de l'écrivain anglais. Cependant dans les deux dernières ébauches, Balzac remplace «un Anglais» par «un étranger». La deuxième n'est qu'une phrase<sup>6</sup> ; la dernière qui est la plus

---

5. Balzac, *Correspondance*, t.II, p.78.

6. «Dans l'année 1815, vers la fin de l'été, un étranger, qui se promenait sur le boulevard du Mont-Parnasse à Paris, fut tiré de la méditation à



longue et la plus détaillée des trois, développe l'ébauche précédente :

Dans l'année 1815, vers la fin de l'été, un étranger marchait d'un pas lent, sur les sombres boulevards qui commencent au Champ de Mars et finissent à la plaine de l'Observatoire. Paris n'a pas de lieu plus solennel. Les allées de cette promenade sont plantés d'ormes très élevés dont les feuillages noirs forment des dômes imposants. Là, le silence est d'autant plus profondément senti que le bruit de la ville gronde dans le lointain, comme une musique grave, accompagnement mélancolique et religieux, semblable aux soupirs de l'orgue dans un temple. Dix heures venaient de sonner aux horloges. La nuit était superbe ; l'air avait cette humidité nuageuse qui jette dans l'atmosphère parisienne un voile gracieux. A travers les feuilles, l'étranger pouvait voir un ciel d'azur parsemé d'étoiles; et dans le lointain, les tours de Saint-Sulpice, l'observatoire, le dôme du Panthéon, celui du Val-de-Grâce et les hautes cimes des arbres lui apparaissaient comme des fantômes. Les lumières étincelaient au sein d'un amas immense de maisons noires... C'était une scène vraiment majestueuse. Quand l'étranger parvint au boulevard du Mont-Parnasse, le bruit confus qui s'échappait d'une immense maison le tira de la rêverie profonde dans laquelle il était plongé. Alors il s'arrêta, autant pour écouter le singulier murmure de cet édifice dont la construction avait je ne sais quoi de bizarre, que pour examiner la physionomie du paysage parisien qui s'offrit à ses regards. Devant lui se trouvait une espèce de plaine inculte au fond de laquelle se dessinaient, comme des ombres, les deux monuments de la Barrière Montparnasse. Des hommes ivres, chantant d'une voix rauque, des couples avinés disputant à haute voix allaient et venaient. Des fiacres étaient stationnés auprès du Boulevard. Chaque (p.1374-1375)

A la différence d' «un anglais» du premier début, «un étranger» peut s'interpréter de deux manières : d'une part, nous pouvons considérer que c'est aussi Melmoth, tenant compte du fait que Maturin utilise ce terme bien des fois au lieu de le désigner par son nom, surtout dans un épisode intitulé *L'Histoire de Guzman et de sa famille* ; d'autre part, c'est un

---

laquelle il s'abandonnait, par un bruit confus.» (p.1375)

flâneur inconnu qui observe la ville de Paris d'un regard détaché d'étranger, ainsi que dans les autres ouvrages écrits par Balzac dans les années 1830-32 où il met en scène souvent «un étranger» à la place d'un personnage précis<sup>7</sup>. On est tenté de choisir la seconde interprétation, si on prend en considération ceci : dans ce dernier début, ce n'est plus «un étranger» qui est montré dans le premier plan, mais c'est une vue panoramique de Paris, un paysage solennel et majestueux, voire mystique de cette ville. Pierre Citron fait remarquer que ce mythe de Paris que nous pouvons trouver dans plusieurs œuvres de *La Comédie humaine*, apparaît pour la première fois dans cette ébauche<sup>8</sup>. C'est vrai que certains romans de jeunesse ont pour cadre Paris, dans *Le Centenaire* par exemple, il y a une scène qui se déroule aux Catacombes, mais dont la description ne serait que l'imitation de celle de l'appartement souterrain d'Adonias de *Melmoth* de Maturin ; Paris ne dépassant pas le simple décor du récit, son mythe au véritable sens du terme n'est pas encore né à ce stade. Par conséquent, comme le signale Anne-Marie Meininger, ce faux début de *Melmoth réconcilié* est une première «découverte par Balzac, du fantastique de Paris<sup>9</sup>». Balzac lui-même s'exprimera à ce sujet trois ans après, sous la forme de l'épigraphe avant la préface de *Ferragus*, publié dans la *Revue de Paris* :

.....Personne encore ne nous a raconté quelque aventure parisienne comme il en arrive dans Paris, avec le fantastique de Paris, car je soutiens qu'il y a beaucoup de fantastique dans

---

7. Voir Takao Kashiwagi, *La Trilogie des célibataires d'Honoré de Balzac*, Nizet, 1983, p.29-30.

8. Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Minuit, 1961, t.2, p.192.

9. Anne-Marie Meininger, préface à *Melmoth réconcilié*, folio, 1989, p.18.

Paris... (LAUTOUR-MEZERAY)<sup>10</sup>

Désormais Paris est souvent comparé à «un enfer», «un monstre», ou «un labyrinthe», etc., où réside la poésie tant admirée par Balzac, comme en témoignent le texte de *Ferragus*<sup>11</sup> et celui de *La Fille aux yeux d'or*<sup>12</sup>, où il se prétend un nouveau Dante, et dans le texte même de *Melmoth*, Balzac appelle Paris «cette succursale de l'Enfer» (p.346). Dans *Le Père Goriot*, Paris est assimilé à «un véritable océan» qui a besoin de «plongeurs littéraires<sup>13</sup>» pour sonder le cœur des gens et pénétrer les mystères de la vie parisienne, vulgaire et mesquine à première vue, mais au fond étrange et inquiétante ; le récit constitue une initiation intellectuelle de Rastignac, une sorte de descente aux Enfers symbolisée par son itinéraire réel dans cette ville<sup>14</sup>.

10. *Revue de Paris*, mars-avril, 1833, t.48, p.119. Cette épigraphe est supprimée à partir de l'édition Charpentier en 1839.

11. «Ces observations, incompréhensibles au-delà de Paris, seront sans doute saisies par ces hommes d'étude et de pensée, de poésie et de plaisir qui savent récolter, en flânant dans Paris, la masse de jouissances flottantes, à toute heure, entre ses murailles ; par ceux pour lesquels Paris est le plus délicieux des monstres [...]. Monstre complet d'ailleurs! [...] Mais, ô Paris! qui n'a pas admiré tes sombres paysages, tes échappées de lumière, tes culs-de-sac profonds et silencieux ; qui n'a pas entendu tes murmures, entre minuit et deux heures du matin, ne connaît encore rien de ta vraie poésie, ni de tes bizarres et larges contrastes.» *Ferragus*, Pléiade t. V, p.794-795.

12. «Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante.»  
*La Fille aux yeux d'or*, p.1039-1040.

13. *Le Père Goriot*, p.59.

14. Gérard Gengembre commente le mythe de Paris dans *Le Père*

D'où il nous semble que Balzac a découvert la possibilité de créer «un conte fantastique» qui a pour cadre le Paris moderne, sans recourir au décor du roman noir, comme les cellules de l'Inquisition, les châteaux du moyen-âge, les églises gothiques, ou les couvents en ruine. Car depuis quelque temps le genre du roman noir était démodé et ses procédés devenus poncifs étaient raillés et considérés avec ironie par beaucoup d'écrivains, comme le fait remarquer Fernand Baldensperger<sup>15</sup>. Balzac lui-même a fait la critique d'un certain romantisme noir aussi bien que d'autres genres littéraires à la mode de l'époque, dans la préface de *La Peau de chagrin* (1831) :

De tous côtés s'élèvent des doléances sur la couleur sanguinolente des écrits modernes. Les cruautés, les supplices, les gens jetés à la mer, les pendus, les gibets, les condamnés, les atrocités chaudes et froides, les bourreaux, tout est devenu bouffon!

Naguère, le public ne voulait plus sympathiser avec les

*Goriot* : «le roman commence par l'évocation des Catacombes et finit par l'ascension au Père-Lachaise. La descente métaphorique dans les Catacombes constitue la rue Neuve-Sainte-Genève en lieu de mort et prépare en même temps le thème de la descente aux Enfers. La société en réduction de la Maison-Vauquer sera aussi un échantillonnage des diverses morts symboliques que la Société provoque, un ensemble de variations sur la damnation moderne.» *Balzac Le Père Goriot*, Magnard, 1985, p.43.

15. «Bien souvent au cours du «préromantisme», dans le camp des exigences académiques, de la distinction mondaine, de la tradition universitaire, on a plaisanté le genre «frénétique» et donné des recettes ironiques sur le moyens de confectionner de parfaites réussites de cet ordre. Corridors mystérieux et donjons en ruines, «tours du Nord» à la grinçante girouette et souterrains à demi éboulés, maisons hantées sur la lande et cabanes désertes en plaines bois, quel commode décor vous présentiez! Le magasin aux accessoires n'a qu'à fournir quelques cagoules et divers frocs de moines, des poignards et des fioles de poison, une demi-douzaine de cadavres et les fantômes correspondants.» Fernand Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Ancienne Honoré Champion, 1927, p.25.

*jeunes malades, les convalescents et les doux trésors de mélancolie contenus dans l'infirmerie littéraire. Il a dit adieu aux tristes, aux lépreux, aux langoureuses élégies. Il était las de bardes nuageux et des Sylphes, comme il est aujourd'hui rassasié de l'Espagne, de l'Orient, des supplices, des pirates et de l'histoire de France walterscottée*<sup>16</sup>.

Il lui fallait donc trouver une autre matière que les pays lointains tels que l'Orient et l'Espagne et que les institutions du passé telles que l'Inquisition et le couvent de moyen-âge et il a réussi à métamorphoser le monde familier en enfer.

Or dans tous ces faux débuts, l'action commence en 1815, «quelques mois après le second retour de Bourbons<sup>17</sup>», non pas en 1821<sup>18</sup> dans l'édition définitive. Ce changement de date ne serait pas indifférent aux événements réels<sup>19</sup>. De plus, bien que l'année 1815 reste une date très importante pour Balzac, comme le prouvent ces mots de *Melmoth réconcilié* : «les véritables plaies de notre civilisation qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent» (p.347), l'année 1821 lui conviendrait d'autant mieux que ce «principe Argent» s'est solidement ancré dans la société française au milieu de la

16. *La Peau de chagrin*, p.54.

17. Moïse Le Yaouanc, Histoire du texte à *Melmoth réconcilié*, p.1375.

18. Moïse Le Yaouanc déduit de quelques événements historiques mentionnés dans le texte de *Melmoth réconcilié* que l'aventure de Castnier se déroule en 1821 malgré les phrases du texte qui indiquent 1823. Voir Introduction de *Melmoth*, p.334.

19. C'est en 1821 que la traduction de *Melmoth* de Maturin a été publiée en France, et c'est la même année que Mathéo, sous-caissier indélicat du Trésor royal, qui a fourni à Balzac le modèle du héros de sa nouvelle (dans les éditions antérieures à celle de Furne, le nom de Mathéo apparaissait dans le texte, p.361, var.a.), a été condamné par contumace à vingt ans de travaux forcés.

Restauration. Ainsi Balzac limite strictement le cadre de son récit à Paris sous la Restauration, au lieu de faire errer son héros dans plusieurs pays au cours de 150 ans comme *Melmoth de Maturin*.

A propos de la critique contre la civilisation qu'on peut trouver au début du texte, il paraît que le roman de Maturin a influé sur l'imagination de Balzac. Dans *l'Histoire des Indiens*, un épisode de *Melmoth ou l'Homme errant*, il y a une scène où Melmoth regarde l'Océan avec Immalie dans une île qu'on nomme l'île Enchantée :

Parfois il[=Melmoth] se contentait de regarder les navires à mesure qu'ils passaient devant ses yeux, et de se dire que chacun d'eux renfermait une ample cargaison de malheurs et de crimes. Il réfléchissait surtout aux vaisseaux européens qui s'approchaient, tout remplis des passions et des vices d'un autre monde, pour trafiquer d'or, d'argent et des âmes des hommes, pour arracher à ces climats tous leurs riches produits, en refusant aux habitants le riz dont ils ont besoin pour soutenir leur chétive existence ; enfin, pour rapporter avec eux, en Europe, des constitutions minées, des passions enflammées, des cœurs ulcérés et des consciences qui ne peuvent plus dormir dans l'obscurité<sup>20</sup>.

Nous pouvons là voir l'accusation typique contre le colonialisme en faveur de «la nature». Maturin oppose une région moins développée aux pays civilisés, en particulier, pays européens et par le biais de son personnage, reproche aux derniers leurs actes et mœurs avec un esprit de sarcasme et d'ironie. Et il met en contraste «la pure existence d'Immalie» qui a grandi dans l'ignorance et l'innocence absolues, avec «une vie artificielle<sup>21</sup>» de la ville. Quant à Balzac, il limite la cible de cette accusation à la civilisation française et contemporaine où domine le principe Argent.

---

20. Ch. Robert Maturin, *Melmoth ou l'Homme errant*, p.372.

21. *Ibid.*, p.385.

C'est ainsi que Balzac, bien qu'il subisse l'influence de Maturin, a découvert un nouveau moyen d'écrire à sa manière «un conte fantastique» en faisant du Paris contemporain le cadre de son récit.

## 2. Le Melmoth de Maturin et celui de Balzac

Quand Castanier, protagoniste de *Melmoth réconcilié*, rassuré par la solitude profonde dans la caisse soigneusement fermée, se met à écrire la fausse signature Nucingen sur une lettre de crédit, un Anglais paraît brusquement. Balzac fait par la suite une longue description de la physionomie et des costumes de celui-ci.

La coupe oblongue de la figure de l'étranger, les contours bombés de son front, la couleur aigre de sa chair, annonçaient, aussi bien que la forme de ses vêtements, un Anglais. Cet homme puait l'Anglais. A voir sa redingote à collet, sa cravate bouffante dans laquelle se heurtait un jabot à tuyaux écrasés, et dont la blancheur faisait ressortir la lividité permanente d'une figure impassible dont les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres, on devinait ses guêtres noirs boutonnées jusqu'au-dessus du genou, et cet appareil à demi puritain d'un riche Anglais sorti pour se promener à pied. L'éclat que jetaient les yeux de l'étranger était insupportable et causait à l'âme une impression poignante qu'augmentait encore la rigidité de ses traits. Cet homme sec et décharné semblait avoir en lui comme un principe dévorant qu'il lui était impossible d'assouvir. Il devait si promptement digérer sa nourriture, qu'il pouvait sans doute manger incessamment, sans jamais faire rougir le moindre linéament de ses joues. Une tonne de ce vin de Tokay nommé *vin de succession*, il pouvait l'avaler sans faire chavirer ni son regard poignardant qui lisait dans les âmes, ni sa cruelle raison qui semblait toujours aller au fond des choses. Il avait un peu de la majesté fauve et tranquille des tigres. (p.350)

Comme le font remarquer R. Amossy et E. Rosen, ces précisions sur le portrait de Melmoth sont à l'opposé des procédés employés par Maturin,

qui «se contente d'une série de détails récurrents mais évasifs, destinés à accentuer l'aspect insolite du personnage», afin «d'assurer son identification au fil de ses diverses apparitions et de maintenir le halo de mystère qui plane sur la nature même de ce personnage<sup>22</sup>». En effet, Maturin ne signale rien au sujet de traits physiques de Melmoth, sauf son regard à la fois terrifiant et fascinant : une de ses victimes le dépeint de la manière suivante : «un homme d'âge moyen, d'un extérieur grave et sérieux, et dont l'aspect n'a rien de remarquable, si ce n'est l'éclat de deux yeux brûlants dont le lustre est presque insupportable. Il les fixe quelquefois sur moi, je me sens comme fascinés. Toutes les nuits il m'obsède, et peu de personnes auraient pu, comme moi, résister à ses séductions<sup>23</sup>.» Au lieu de faire ressortir le mystère de l'être surnaturel, Balzac prend soin d'en faire la description concrète. Surtout la description détaillée de ses vêtements qui est conforme à son esthétique réaliste, fonde la vraisemblance du texte. Mais cette réalité qui nous semble solidement établie et empruntée à l'observation de la vie réelle, ne serait qu'une illusion : la physiognomie de Lavater et la phrénologie de Gall ont exercé tant d'influence sur Balzac que toute la description de la figure est marquée de signes symboliques : selon l'enquête de Tahsin Yücel, dans *La Comédie humaine*, «le front se définit comme le lien privilégié où se trouve condensé l'énergie, source de volonté, l'intelligence créatrice<sup>24</sup>» et par conséquent, «le front bombé» de Melmoth signifie le plein d'intelligence et d'énergie vitale ; d'autre part, «l'homme sec et

---

22. R. Amosy et E. Rosen, «*Melmoth réconcilié*, la parodie du conte fantastique», in *L'Année balzacienne 1978*, p 155.

23. *Melmoth ou l'Homme errant*, p. 529-530. Le portrait de Melmoth donne la même impression sur le jeune John : «Il représentait un homme d'âge moyen ; il n'y avait rien de remarquable dans le costume ou dans la physionomie ; mais les yeux étaient de ceux que l'on voudrait n'avoir jamais vus, et qu'il est impossible d'oublier.» p.20.

24. Tahsin Yücel, *Figures et messages dans La Comédie humaine*, Mame, 1972, p.92.



anguleux se présente comme l'être d'une existence négative d'une façon ou d'autre<sup>25</sup>) et les aspects «anguleux» et «sec» se rattachent aux attitudes : «destructeur, passion pour l'abstrait, intelligent, impassible<sup>26</sup>». Ceux qui sont rangés dans cette catégorie gardent en eux une passion violente et stérile. Balzac lui-même précise le caractère de Melmoth en alliant son intérieur à son extérieur : «cet homme sec et décharné semblait avoir en lui comme un principe dévorant qu'il lui était impossible d'assouvir». Ainsi la physionomie se compose de codes balzaciens à déchiffrer, ce qui rend possible et plausible le changement total de celle de Castanier après le pacte. Son portrait précédent : «les formes rondes de sa figure prêtaient [à sa tête] l'apparence d'une boule. Son teint était d'un rouge de brique. Il avait la main potelée de l'homme gras» (p.348-349) ; il appartenait, selon le classement de Yücel, au groupe de «bossué» et «mou», dont les attitudes caractéristiques sont «joueur, improductif, passion pour le concret, instinctif, émotif<sup>27</sup>». Mais après le pacte, il a complètement changé :

Son teint rouge avait fait place à la pâleur étrange qui rendait l'étranger sinistre et froid. [...] Son attitude de bonhomie était devenue despotique et fière. La courtisane trouva Castanier maigri, le front lui sembla majestueusement horrible [...]. (p.370)

Castanier se transforme instantanément en être qui appartient à la même

---

25. *Ibid.*, p.79.

26. *Ibid.*, p.80.

27. *Ibid.*

catégorie que Melmoth<sup>28</sup>. Ainsi Balzac, tout en reprenant les traits distinctifs du modèle de Maturin, reconstitue le portrait original selon son propre système.

Par ailleurs la superposition des métaphores alimentaires telles que «dévorer», «assouvir», «digérer», «manger», et «avalé», renforcée par la métaphore animale : «tigres», accentuent «le cannibalisme dévorateur<sup>29</sup>» chez Melmoth, en même temps que le vampirisme qui remonte déjà au *Centenaire*<sup>30</sup> apparaît, teinté d'un peu de grotesque et d'ironie<sup>31</sup>, dans ce passage : «les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres». Il est vrai que ces caractères proviennent tous d'un instinct destructeur et malfaisant envers l'autre, semblable sur le fond, à la pulsion du héros de Maturin, mais Balzac, avec ces métaphores digestives, souligne «le renouveau perpétuel du désir d'incorporation<sup>32</sup>» chez son protagoniste, et montre ce

28. Balzac décrit aussi le changement moral de Castanier : «Le Castanier, tour à tour enfant, jeune, amoureux, militaire, courageux, trompé, marié, désillusionné, caissier, passionné, criminel par amour, n'existait plus.» (p.373)

29. Lucienne Frappier-Mazur explique «le cannibalisme dévorateur» à la lumière de la théorie kleinienne de la convoitise et de l'envie : «l'image exprime le caractère insatiable de la convoitise. Aux jouissances du goût et aux vertus mystiques de la nutrition, elle substitue, souvent avec une extrême virulence, l'instinct captatif et la voracité, inaptés à l'assouvissement durable.» *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine*, C. Klincksieck, 1976, p.262.

30. Comme l'indique Max Milner (*op. cit.*, t.I, p.328), le *Centenaire*, en réalité, ne vise pas à posséder les âmes des autres, mais leur fluide vital pour prolonger sa vie. Il nous semble qu'il ressemble au vampire.

31. R. Amossy et E. Rosen qui considèrent ce portrait de Melmoth comme «un remaniement ludique» : «Le caractère saugrenu et hautement fantaisiste des conjectures du narrateur, les raisonnements farfelus (à voir sa redingote... on devinait ses guêtres) allient à la note frénétique (les lèvres destinées à sucer le sang des cadavres) un humour vivace.» *op. cit.*, p.156.

32. Lucienne Frappier-Mazur, *op. cit.*, p.262.

désir au lecteur sous la forme plus concrète.

En revanche, l'impassibilité et la froideur de la figure<sup>33</sup>, la musique céleste qui précède son approche<sup>34</sup>, et l'apparition inopinée sont des traits communs aux deux Melmoth. Comme Maturin, Balzac mentionne à plusieurs reprises les yeux fulgurants et le rire terrible qui ont un effet sur tous ceux qui l'entourent. Quant au rire, Balzac en parle deux fois : «Melmoth se mit à rire d'une façon qui fit frissonner le caissier. Ce rire anglais lui tordait les entrailles et lui travaillait la cervelle comme si quelque chirurgien le trépanait avec un fer brûlant» (p.367) ; «un rire de démon» (p.372). On peut tenir la phrase ci-dessus pour une parodie de Maturin, comme le pense G. T. Clapton<sup>35</sup>, mais il n'empêche que le rire de Melmoth balzacien frappe notre imagination, par son intensité qui provoque une vive réaction physique chez l'autre personnage. Il paraît que Balzac essaye ainsi de matérialiser la frayeur qu'on éprouve en écoutant «certains sons ressemblant davantage aux convulsions d'un démoniaque qu'à l'hilarité, aussi frénétique soit-elle, d'un être humain<sup>36</sup>» dans le rire de Melmoth maturinien.

A propos du regard, il est mentionné beaucoup plus souvent : «l'éclat que jetaient les yeux de l'étranger était insupportable et causait à l'âme une impression poignante» (p.350) ; «les rayons rouges qui sortaient des yeux de cet homme» (p.351) ; «Melmoth dont le regard lui causa la fade chaleur d'entrailles» (p.364) ; «un regard de feu qui

33. Voici la description de Melmoth écrite par Maturin : «un homme s'approcha d'un pas tranquille, et avec une physionomie impassible» (p.37-38) ; «l'expression de sa physionomie était la même, dure, froide et sévère» (p.63).

34. Voir Moïse Le Yaouanc, «Melmoth dans *La Comédie humaine*», p.118-119.

35. G. T. Clapton, «Balzac, Baudelaire and Maturin» in *the French Quarterly*, juin, 1930, p. 67.

36. Ch. Robert Maturin, *op.cit.*, p.548.

vomissait des courants électriques, espèces de pointes métalliques par lesquelles Castanier se sentait pénétré, traversé de part en part, et cloué» (p.366) ; «l'œil de Melmoth éclairait les ténèbres les plus épaisses» (p.370); «Ses yeux jetaient un feu sombre qui blessait par un éclat insupportable» (*Ibid.*). Le même éclat extraordinaire des yeux qui subjugué et terrifie les autres<sup>37</sup>, certes, mais une lecture attentive nous permet de saisir qu'il y a une nuance entre le Melmoth de Balzac et celui de Maturin : Balzac décrit le regard de Melmoth, ainsi que son rire, comme s'il avait une force matérielle, en utilisant les termes tels que «poignant», «poignardant», «chaleur», «des courants électriques», et «métalliques» ou les verbes : «pénétrer», «traverser», et «clouer».

Cette association d'images serait le résultat de sa propre théorie philosophique : «la matérialité de la pensée» qui tire son essence du magnétisme animal de Mesmer. Balzac définit «la pensée», par l'intermédiaire d'un de ses personnages, comme tous les phénomènes psychiques qui comprennent «les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs<sup>38</sup>» et déclare: «la pensée serait matérielle comme l'est la lumière, le parfum et l'électricité<sup>39</sup>»; en particulier, il met l'accent sur la force destructrice de «la pensée» en la comparant à «un coup de poignard<sup>40</sup>». C'est la principale préoccupation de Louis Lambert et de Raphaël de Valentin, doubles de l'auteur, qui ont

37. Voici les exemples de la description du regard de Melmoth maturinien : «Stanton en se cachant les yeux pour ne pas rencontrer les flammes que lançaient ceux de l'étranger» (*Ibid.*, p.53) ; «ses yeux avaient encore le même lustre infernal et éblouissant» (p.77) : «j'étais frappé de l'éclat extraordinaire dont ses yeux brillaient. Cet éclat n'avait rien d'humain, et dans l'obscurité de ma prison, j'étais obligé de me détourner car je ne pouvais le supporter» (p.279).

38. *Les Martyrs ignorés*, Pléiade, t. XII, p.744.

39. *Ibid.*, p.735.

40. «Réunissez sur un point donné quelques idées violentes, un homme est tué par elles comme s'il recevait un coup de poignard.» *Ibid.*, p.744.

élaboré tous les deux la *Théorie de la volonté*. Et ce sont les yeux qui projettent «la pensée» sur un autre pour l'atteindre ou pour le posséder : le héros de *Albert Savarus*, par exemple, non seulement réussit à transmettre par le regard son sentiment amoureux à la princesse, mais produit effectivement une secousse physique en elle :

Rodolphe appuyé contre le chambranle de la porte, regarda la princesse en dardant sur elle ce regard fixe, persistant, attractif et chargé de toute la volonté humaine concentrée dans ce sentiment appelé désir, mais qui prend alors le caractère d'un violent commandement. [...] Au bout de quelques minutes, elle cloua un regard vers la porte comme attirée par ce courant d'amour, et ses yeux, sans hésiter, se plongèrent dans les yeux de Rodolphe. Un léger frémissement agita ce magnifique visage et ce beau corps : la secousse de l'âme réagissait!<sup>41</sup>

Bien que le regard magnétique soit commun au genre terrifiant<sup>42</sup>, Balzac ne le mentionne pas simplement pour créer un effet pittoresque, mais pour lui l'œil est le lieu où se concentre l'énergie vitale et par lequel elle se projette dehors pour engendrer une force matérielle qui s'exerce souvent d'une manière destructrice. Castanier, comme Raphaël dans *La*

---

41. *Albert Savarus*, Pléiade, t. I, p.961. Georges Poulet considère cette scène comme un «passage merveilleusement balzacien» : «parce qu'on peut y saisir, sans la moindre nuance métaphorique, et par conséquent sous la forme la plus naïve et la plus pure, l'action translativie qui, à travers le monde physique, réalise ce qu'on pourrait appeler le mystère de l'intersubjectivité balzacienne». *Études sur le temps humain*, Plon, 1952, t. 2, p.154.

42. L'obsession du regard magnétique, commune à la génération romantique dont Byron, Gautier, et Nodier, remonte à *Vathek* de William Beckford. Voir J. B. Brunius, *Vathek et les Episodes*, Stock, 1948.

*Peau de chagrin*<sup>43</sup>, avertit son adversaire : «Je n'ai plus besoin de me battre, je puis tuer qui je veux d'un regard» (p.371), et pour cause. De plus, si Castanier, ensuite Claparon apparaissent «avec des yeux éclatants» (p.384) après avoir passé un pacte, c'est que «par l'entremise de l'œil, signifiant privilégié, [...] s'effectue le transfert et se transmet le pouvoir<sup>44</sup> ». C'est pourquoi Balzac s'obstine tant à décrire les yeux de ses personnages dans *La Comédie humaine*<sup>45</sup>, et en cela, il se démarque nettement de Maturin.

En même temps, l'œil balzacien fonctionne comme un signe qui symbolise une pénétration spirituelle : le «regard poignardant» de Melmoth «lisait dans les âmes» (p.350) et son «œil perce les murailles, voit les trésors» (p.365). Il en est de même pour Castanier, qui, après avoir prophétisé le destin tragique de son jeune amant, affiche sa supériorité à Aquilina : «je vois tout, je sais tout, je peux tout» (p.371). Comme le souligne Paul Perron, ce que Melmoth transmet à Castanier à

43. Raphaël qui s'est procuré aussi par le pacte avec la peau un regard magnétique («l'insupportable clarté de son regard fixe» *La Peau de chagrin*, p.275) dit à son adversaire de duel : «Pour anéantir votre adresse, pour voiler vos regard, faire trembler vos mains et palpiter votre cœur, pour vous tuer même, il me suffit de le désirer» (p.274) ; en réalité, celui-ci, «contraint de subir ce regard homicide» (p.275), trouve la mort.

44. Paul Perron, «Désir du sujet / sujet du désir : *Melmoth réconcilié*» in *Nineteenth Century French Studies*, vol. 12, fall-winter, 1983-84, p.45.

45. Par exemple, dans *L'Elixir de longue vie*, c'est un œil de Bartholomé qui se ressuscite par l'elixir : «Il [=don Juan] voyait un œil plein de vie, un œil d'enfant dans une tête de mort, la lumière y tremblait au milieu d'un jeune fluide [...]. Cet œil flamboyant paraissait vouloir s'élancer sur don Juan, et il pensait, accusait, condamnait, menaçait, jugeait, parlait, il criait, il mordait. Toutes les passions humaines s'y agitaient.» (*L'Elixir de longue vie*, Pléiade, t. XI, p.483-484) ; ce n'est qu'après avoir écrasé l'œil de son père que don Juan acquit le «regard profondément scrutateur [qui] pénétra dans le principe de la vie sociale» (p.485).

la conclusion de leur pacte, c'est «voir, savoir, pouvoir absolu<sup>46</sup>». En fait pour Balzac, «voir» ne signifie pas seulement voir l'apparence des choses, mais voir les forces qui les meuvent en reliant les effets à leurs causes et remontant jusqu'à leurs principes. C'est une sorte d'intuition divinatrice, ce que Balzac appelle dans *Facino Cane* «une seconde vue» ou dans *Louis Lambert* et *Séraphita*, «la Spécialité»<sup>47</sup>. Tandis que le regard de Castanier peut saisir le passé, le présent, et l'avenir de l'autre, personne ne peut pénétrer ses idées, si bien que l'auteur le compare à «un sphinx qui sait tout, voit tout, et garde une silencieuse immobilité<sup>48</sup>» (p.376). Enfin Melmoth résume sa toute puissance : «Je lis dans les cœurs, je vois l'avenir, je sais le passé. Je suis ici, et je puis être ailleurs! Je ne dépends ni du temps, ni de l'espace, ni de la distance. Le monde est mon serviteur» (p.364-365). Ce sont les particularités dont jouit aussi Melmoth de Maturin. Les trois privilèges lui sont accordés par le démon

46. Paul Perron, *op.cit.*, p.45.

47. Par exemple, Louis Lambert explique «la Spécialité» : «La Spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles.» *Louis Lambert*, *Pléiade*, t.XI, p.688.

48. Vautrin est aussi appelé «un sphinx» : «il lui [= à Rastignac] semblait que ce singulier personnage pénétrait ses passions et lisait dans son cœur, tandis que chez lui tout était si bien clos qu'il semblait avoir la profondeur immobile d'un sphinx qui sait, voit tout, et ne dit rien.» (*Le Père Goriot*, p.133). Balzac fait mention aussi à plusieurs reprises du regard de Vautrin : «Vautrin, qui lui jeta un de ces regards par lesquels cet homme semblait s'initier aux secrets les plus cachés du cœur» (p.118) ; «Rastignac fut alors sanglé comme d'un coup de fouet par le regard profond que lui lança Vautrin» (p.131) ; «Le forçat évadé jeta sur Eugène le regard froidement fascinateur que certains hommes éminemment magnétiques ont le don de lancer, et qui, dit-on, calme les fous furieux dans les maisons d'aliénés» (p.211) ; «son regard magnétique tomba comme un rayon de soleil sur Mlle Michonneau, à laquelle ce jet de volonté cassa les jarrets. La vieille fille se laissa couler sur une chaise» (p.217).

: «une existence prolongée bien au-delà du temps ordinaire<sup>49</sup>» ; «le pouvoir de traverser l'espace sans trouble ni délai, et de visiter les régions les plus éloignées avec la promptitude de la pensée<sup>50</sup>» ; connaître «tout le monde, n'étant connu de personne<sup>51</sup>» et «nul homme ne pourrait pénétrer<sup>52</sup>» ses pensées. En outre, la lucidité cynique avec laquelle Melmoth révèle à Immalie le mal de la société<sup>53</sup> est un des traits caractéristiques du Melmoth balzacien<sup>54</sup> ainsi que Vautrin<sup>55</sup> et don Juan

49. *Melmoth ou l'Homme errant*, p.653.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 492.

52. *Ibid.*, p. 349.

53. Melmoth dit à Immalie qui ignore le monde civilisé : «C'est un monde de souffrances, de crimes et de soucis» et ajoute ironiquement : «[...] pensez-vous que vos larmes puissent guérir les souffrances de la maladie, rafraîchir les feux qui brûlent dans un cœur ulcéré, ranimer le corps exténué par la faim, mais surtout, surtout, éteindre les flammes des passions illicites?» (*Melmoth*, p.350). Contre la religion en particulier, sa critique est virulente : «Leur religion [...] leur ordonne de haïr tous ceux qui n'adorent pas Dieu comme eux» (p.363).

54. La lucidité de Castanier, qui «lui faisait tout pénétrer à l'instant où sa vue se portait sur un objet matériel ou dans la pensée d'autrui» (p.375) est aussi cynique parce qu'il devine le «motif véritable du dévouement purement physique» de Jenny qui a succédé à Aquilina et la congédie après avoir répété «mot à mot, pensée à pensée, ce qu'elle disait à elle-même» (p.373).

55. La tirade de Vautrin adressée à Rastignac est parcourue par cette lucidité cynique: par exemple, il lui dit : «Pourquoi deux mois de prison au dandy qui, dans une nuit, ôte à un enfant la moitié de sa fortune, et pourquoi le baigne au pauvre diable qui vole un billet de mille francs avec les circonstances aggravantes? Voilà vos lois. Il n'y a pas un article qui n'arrive à l'absurde» (*Le Père Goriot*, p.145).



Belvidéro<sup>56</sup>.

Mais alors que l'orgueil de Melmoth maturinien s'arrête à ce stade où il n'en craint pas moins le Jugement dernier, «le gouffre de perdition<sup>57</sup>», celui de Balzac, loin de se soucier de son salut éternel, ose usurper les droits de Dieu : «mes yeux luttent de clarté avec le soleil, car je suis l'égal de *Celui qui porte la lumière*» (p.365). Doué d'un regard omnivoyant, il se croit égal de Dieu, comme les autres personnages privilégiés qui réalisent le rêve balzacien de toute puissance, tels que le vieux Béringheld du *Centenaire*<sup>58</sup>, Bartholoméo Belvidéro de *L'Elixir de longue vie*<sup>59</sup>, et Vautrin<sup>60</sup>. Surtout Vautrin, qui se déclare «un artiste<sup>61</sup>», dit à Rastignac : «Je suis un grand poète. Mes poésies, je ne les écris pas : elles consistent en actions et en sentiments<sup>62</sup>». Comme le remarque Max Milner, Vautrin n'est pas un poète qui veut engendrer une œuvre comme un reflet de la création divine, mais celui qui veut créer «les seules actions qui ne puissent pas avoir Dieu pour cause, des actions

56. «En examinant les hommes, il [=don Juan] devina souvent que le courage était de la témérité ; la prudence, une poltronnerie ; la générosité, finesse ; la justice, un crime [...], par une singulière fatalité, il s'aperçut que les gens vraiment probes, délicats, justes, généreux, prudents et courageux, n'obtenaient aucune considération parmi les hommes.» *L'Elixir de longue vie*, p.486.

57. Marutin, *Melmoth ou l'homme errant*, p. 652.

58. le Centenaire, après avoir dit à Marianine : «Tout m'obéit dans la nature, [...] : j'en suis le maître, je ne dépends ni de la mort, ni du temps, je les ai vaincus!...», se déclare «l'Éternel» *Le Centenaire ou les deux Béringheld*, reproduit en fac-similé l'édition originale de 1822, *Les Bibliophiles de l'Originale*, 1966., t.IV, p.23-24.

59. Bartholoméo dit à son fils : «Dieu, c'est moi.» *L'Elixir de longue vie*, Pléiade, t.XI, p.480.

60. Voir supra p.17.

61. *Le Père Goriot*, p.136.

62. *Ibid.*, p.141.

mauvaises<sup>63</sup>). S'il propose une sorte de pacte à Rastignac et à Lucien de Rubempré, ce n'est pas seulement qu'il veut faire d'eux des instruments pour se venger de la société :

Il s'agit de s'emparer d'une âme, de la vider de sa liberté, qui est l'effigie de Dieu en elle, et de s'y loger à la place du Créateur. Pleinement satisfait de son œuvre, l'artiste satanique jouira alors des harmonies qu'il aura su tirer de son instrument humain, et ces harmonies, qui seront des sentiments *réels*, lui donneront non pas l'illusion, mais la réalité de la possession du monde<sup>64</sup>.

Chez Melmoth, ce désir de s'emparer de l'âme de l'autre se manifeste par les métaphores digestives, signes du «désir d'incorporation», qui caractérisent le portrait que nous avons examiné plus haut. On reconnaît là le satanisme balzacien. Par ailleurs Balzac prend soin de distinguer la puissance diabolique de celle de Dieu par le choix de mots : quant à Melmoth et au Castanier d'après le pacte, il dépeint leur regard en utilisant des mots qui s'appliquent au «feu<sup>65</sup>», sans se servir du terme «la lumière» qui est l'attribut de Dieu, comme le prouve cette expression de Melmoth : «*Celui qui porte la lumière*» ; d'autre part, dans *Jésus-Christ en Flandre*, qui est placé juste avant *Melmoth* dans les *Etudes philosophiques* de *La Comédie humaine* à partir de l'édition Werdet de 1836, l'auteur appelle l'inconnu mystérieux «l'étranger au lumineux visage<sup>66</sup>» ou «guide lumineux<sup>67</sup>». Cette

---

63. Max Milner, «La Poésie du Mal chez Balzac» in *L'Année balzacienne* 1963, p.330

64. *Ibid.*, p.330-331.

65. «les rayons rouges qui sortaient des yeux» (p.351) ; «un regard de feu» (p.366) ; «Ses yeux jetaient un feu sombre» (p.370).

66. *Jésus-Christ en Flandre*, Pléiade, t.X, p.320.

67. *Ibid.*, p.321.

différence entre les deux pouvoirs semble mener Melmoth et Castanier à une vive déception et à la conversion au christianisme.

Or comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, chez Balzac le pacte diabolique se confond souvent avec le pacte de confiance, ce qui va jusqu'à l'assimilation totale des deux âmes. Chose intéressante, il existe un conte intitulé *Le Pacte*, placé à la suite du *Tatare ou le retour de l'exilé* écrit par A. de Viellerglé (1822) ; c'est un récit qui raconte à la première personne, les multiples avatars du narrateur s'assimilant à la vie des personnes qu'il souhaite vivre, grâce à un pacte avec le diable. Bien que la collaboration de Balzac soit contestée, le contenu du *Pacte* ressemble bizarrement à un passage de *Facino Cane* où le narrateur parle de sa «seconde vue» : «elle [= l'observation] me donnait la faculté de vivre de la vie, de me substituer à lui comme le derviche des *Mille et Une Nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles<sup>68</sup>.» Prendre possession du corps et de l'âme de l'autre, en disposer à sa guise, et à la limite, essayer d'imiter la création divine en se substituant à Dieu, c'est là que réside le sens véritable du «pacte» balzacien. Ainsi l'image de Melmoth, dotée des idées métaphysiques particulières à l'auteur, est plus approfondie que celle de Melmoth maturinien.

Alors que sur le personnage de Melmoth, Balzac est forcé de respecter jusqu'à un certain degré l'original de Maturin, il prend la liberté de déformer et de transformer sa victime en personnage tout à fait différent de celles de Maturin. Nous allons voir comment est décrit Castanier comme victime de Melmoth<sup>69</sup>.

68. *Facino Cane*, Pléiade, t. VI, p.1019.

69. Sur la relation de Castanier avec Melmoth, Balzac est fidèle aux règles du roman noir, il l'appelle «sa victime» (p.353) ou «le pauvre caissier» (p.366).

### 3. Castanier en tant que victime de Melmoth

Tandis que les victimes du Melmoth de Maturin, dont Immalie-Isidora, sont toutes pures et innocentes, Balzac choisit un caissier indélicat<sup>70</sup> comme victime de son Melmoth. La grande différence entre le roman de l'écrivain anglais et la nouvelle balzacienne est d'ordre moral. Dans le premier, les victimes de Melmoth, quoiqu'elles soient plongées dans l'excès de leur malheur, refusent avec obstination de renoncer à leur salut éternel ; alors que, dans la version balzacienne, il ne s'agit plus d'un souci du bonheur dans l'Au-delà, ni d'un choix entre le bien et le mal. Dans le roman de Maturin, toutes les victimes sont tellement saisies d'épouvante par la proposition de Melmoth, qu'elles n'osent même pas répéter les mots de celui-ci, de la crainte de commettre un crime, ne serait-ce que l'écouter<sup>71</sup>, tandis qu'il n'y a jamais «l'ombre d'un débat moral dans l'âme obtuse<sup>72</sup>» de Castanier, qui, loin d'être terrifié, accepte le pacte avec joie. Sur ce point, comparé avec Maturin qui se borne à insinuer le pacte, et dans la plupart des cas, à l'estomper avec l'usage de points de suspension, Balzac est moins discret, en faisant parler Melmoth directement dans un langage vulgaire :

70. Outre l'affaire Mathéo, l'affaire Kessner, caissier qui a été lui aussi condamné par contumace en 1832 pour vol d'une somme immense du Trésor, a amené Balzac à choisir comme héros un caissier indélicat, selon Moïse Le Yaouanc (Introduction, p.341). Il paraît que ces faits divers ont donné l'occasion à Balzac de s'intéresser, non seulement au tentateur, mais aussi à un personnage qui va jouer le rôle de sa victime.

71. Par exemple, dans *l'Histoire de Guzman et de sa famille*, Walberg avoue sa terreur à sa femme de la manière suivante : «Il [=Melmoth] m'a offert, et m'a prouvé qu'il dépendait de lui de me donner tout ce que la cupidité humaine pouvait désirer, sous la condition de... Je n'ose le dire : cette condition est si horrible, si impie, que l'on commet un crime presque aussi affreux en l'écouter qu'en y cédant.» (*Melmoth ou l'Homme errant, op.cit., p.530.*)

72. Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, t.II, p.23.

«Si le démon te demandait ton âme, ne la donnerais-tu pas en échange d'une puissance égale à celle de Dieu? D'un seul mot, tu restituerais dans la caisse du baron de Nucingen les cinq cent mille francs que tu y as pris. Puis, en déchirant ta lettre de crédit, toute trace de crime serait anéantie. Enfin, tu aurais de l'or à flots. Tu ne crois guère à rien, n'est-ce pas? Hé bien! si tout cela arrive, tu croiras au moins au diable. (p.368)

Cette incrédulité que Melmoth évoque d'un ton ironique constitue un élément dominant du fantastique balzacien, comme le prouve un passage de *La Peau de chagrin*<sup>73</sup>. A cette proposition cynique, Castanier répond tout de suite avec jubilation : «Si c'était possible!» (*Ibid.*). Bien que surpris en flagrant délit par Melmoth, loin de restituer la somme volée, il ne pense qu'à échapper au châtement qu'il mérite, grâce au traité diabolique. Et pourtant cette dégradation de la motivation peut être justifiée par les circonstances sociales, où la valeur établie entre le Bien et le Mal, entre la Vertu et le Vice est profondément ébranlée, voire presque inversée : «s'il a quelque hardiesse, s'il peut tourner habilement un article du Code [...], la Société légitime ses millions volés» (p.346). Balzac range Castanier parmi ceux «à caractère mixte, chez lesquels il se rencontre autant de force que de faiblesse, et qui peuvent être déterminés aussi bien à rester purs qu'à devenir criminels, suivant la pression des plus légères circonstances» (p.353). Il poursuit son argument :

Il s'est trouvé dans le ramas d'hommes enrégimentés par Napoléon beaucoup de gens qui, semblables à Castanier, avaient

---

73. Dans la scène du magasin d'antiquités, Raphaël, tellement surpris de l'apparition soudaine de l'antiquaire, la considère comme magique, mais l'auteur le contredit et fournit une explication rationaliste sur «cette erreur» : «Cette vision avait lieu dans Paris, sur le quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieux où la magie devait être impossible. Voisin de la maison où le dieu de l'incrédulité française avait expiré, disciple de Gay-Lussac et d'Arago, [...], l'inconnu n'obéissait sans doute qu'à ces fascinations poétiques auxquelles nous nous prêtons souvent comme pour fuir de désespérantes vérités, [...].» *La Peau de chagrin*, p.79.

le courage tout physique du champ de bataille, sans avoir le courage moral qui rend un homme aussi grand dans le crime qu'il pourrait l'être dans la vertu. (*Ibid.*)

Dans cette phrase, G. T. Clapton voit «the admiration of the titanic criminal<sup>74</sup>» de Balzac, qui contribue beaucoup à la formation du Satanisme chez Baudelaire. Castanier, tout à fait différent de Vautrin, ne peut pas être un grand criminel à cause de sa médiocrité et de sa faiblesse morale. Quoiqu'il ait préparé soigneusement les mesures pour s'enfuir à l'étranger, il n'arrivera jamais à passer à travers le réseau du Code, comme le lui montre Melmoth par un spectacle qui anticipe son destin. Si Castanier a commis un crime, c'est qu'il a été «emporté par la passion» (p.353), certes, mais poussé par les circonstances, non pas par une volonté de fer. C'est là l'occasion pour Melmoth d'intervenir.

L'examen minutieux de Moïse Le Yaouanc<sup>75</sup> montre que, les remaniements de Balzac dans la première moitié du texte, consistent en principe à étoffer le récit sur la vie privée de Castanier en y ajoutant des descriptions détaillées sur la liaison avec sa maîtresse et son mariage malheureux. Par cet ajout massif, la vie quotidienne du caissier est plus profondément enracinée dans la réalité, ce qui rend d'une façon paradoxale l'apparition de Melmoth plus vraisemblable. «Une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle<sup>76</sup>», c'est sans doute une règle canonique du conte fantastique, mais Balzac la détourne et la

74. G. T. Clapton, *op.cit.*, p.67.

75. Moïse Le Yaouanc, «Les épreuves de *Melmoth réconcilié*. Le cahier Schönburg-Hartenstein» in *L'Année balzacienne 1975*. Quant à l'avant-texte, faute de manuscrits, nous devons nous contenter de trois faux débuts que nous avons déjà vus et de ce cahier d'épreuves corrigées que Balzac donna au prince Schönburg-Hartenstein le 19 avril 1835.

76. Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, p.8. Sur la définition du genre fantastique, nous allons examiner en détail dans le chapitre IV.

transforme à son profit. Avant de raconter chaque épisode, l'auteur intervient en prétendant mieux éclairer le récit : dans le premier cas, il commence par cette phrase : «Pour expliquer ce fait et achever de peindre la crise sous laquelle succombait le caissier, il est nécessaire de rapporter succinctement quelques circonstances de sa vie antérieure» (p.355) ; dans le deuxième cas, «Si la raison en est connue à beaucoup de militaires qui peuvent se trouver dans le même cas, il est peut-être utile de le dire.» (p.356) Ces commentaires ressemblent beaucoup dans l'expression au message adressé au lecteur au début du texte<sup>77</sup>, où le caissier est considéré, dans une certaine mesure, comme la victime de la société<sup>78</sup>. Il est donc fort probable que non content d'une unique raison socio-historique, par la superposition des causes personnelles qui ont toutes poussé Castanier jusqu'au crime, Balzac cherche à créer le comble du désespoir en lui, afin de convaincre le lecteur qu'il n'y avait pas d'alternative pour lui. Ainsi Balzac, bien que sous une forme défigurée et ironique, assimile la technique de Maturin. En effet dans le roman de l'écrivain anglais, Melmoth apparaît au moment où ses victimes sont amenées au dernier degré du désespoir : par exemple, dans le cas de Stanton, Melmoth se montre quand celui-là est au bord de la folie, enfermé dans un asile d'aliénés ; dans le cas de Monçada, quand il est menacé de mort dans la cellule de l'Inquisition. A cet égard, les romans de jeunesse de Balzac reflètent directement l'influence de Maturin<sup>79</sup>, par exemple, Marianine, un des personnages du *Centenaire*, est le type de la

---

77. «Sans cette observation préparatoire, une aventure arrivée récemment à Paris paraîtrait invraisemblable» (p.347).

78. A propos du statut du caissier par rapport à la société, nous allons examiner dans le chapitre suivant.

79. Voir Moïse Le Yaouanc, «*Melmoth et les romans du jeune Balzac*» .

victime «pure»<sup>80</sup>, calquée sur Immalie-Isidora ; ou même dans *L'Enfant maudit* qui appartient à *La Comédie humaine*, la situation d'Etienne d'Hérouville est semblable à celle de Monçada, et ils sont tous les deux injustement persécutés par son père pour l'un, les jésuites pour l'autre. A la différence de ces œuvres, *Melmoth réconcilié* a pour héros un caissier étroitement impliqué dans le système économique. Il faut souligner que Balzac, à travers les méandres de l'assimilation de *Melmoth* de Maturin, aboutit à un texte original par rapport au genre fantastique.

Pourtant Balzac, tout en déformant la règle, ne l'enfreint pas complètement en son principe : de même que les personnages-victimes du roman noir, Castanier est un être passif, non pas un homme d'action comme Vautrin. Nous pouvons donner pour preuve quelques éléments qui caractérisent celui-là. D'abord, l'usage fréquent de la voix passive et l'isotopie du végétal par l'emploi des termes empruntés à l'histoire naturelle au début du texte<sup>81</sup>. Ensuite la comparaison à l'animal : Castanier est appelée parfois «le vieux dragon», «l'ex-dragon» ou «l'ancien dragon». Il va sans dire qu'il s'agit d'un terme militaire, car il a été «chef d'escadron dans les Dragons sous l'Empereur» (p.349). Mais le mot «dragon» signifie aussi un animal fabuleux avec des ailes, des griffes et une queue de serpent ou dans l'iconographie chrétienne, la Figure du démon. *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse explique l'étymologie du mot :

80. Voici les paroles que Tullius Béringheld adresse à Marianine : «tu es pure comme cette neige voisine du ciel, que rien n'a souillée, ton âme est la goutte de rosée que recueille une jeune fleur, l'amour de la nature.» *Le Centenaire ou les deux Béringheld*, t.III, p.18.

81. «[...] un caissier, véritable produit anthropomorphe, arrosé par les idées religieuses, maintenu par la guillotine, ébranché par le vice, et qui pousse à un troisième étage [...]» (p.345) ; «Ils[=les caissiers] vont au baigne, ils vont à l'étranger, ou végètent à quelque second étage» (p.346) [c'est nous qui soulignons]. Surtout le verbe «végéter» a un sens figure : «vivre d'une vie inerte, misérable ou obscure ; vivre d'une vie purement animale» selon *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*.



Le regard du serpent, dit Pictet, a joué de tout temps un grand rôle, dans les superstitions populaires, et les traditions mythiques relatives aux dragons gardiens vigilant les trésors sont très répandues chez les peuples aryens. En sanscrit, le serpent est appelé *dr̥gvischa*, œil poison, et *dr̥kçruti* ou *dr̥kkarna*, celui dont l'œil est oreille, expression énergique pour indiquer que toute la vigilance du serpent se concentre dans le sens de la vue. C'est la même liaison d'idées et de la même racine *dr̥ç*, grec *derkô*, je vois, que dérive le grec *drakôn*, *drakontos*, littéralement le voyant, sanscrit *darçant*. Ce nom grec a passé dans toutes les langues européennes par l'intermédiaire du latin *draco* [...].

Quoique Balzac utilise ce mot d'une façon ironique, il évoque néanmoins quelque chose de monstrueux et de démoniaque, d'autant plus qu'il se rapporte étroitement au regard vigilant et pénétrant. Et pourtant avec les qualificatifs «vieux», «ancien» ou le préfixe «ex-», sa puissance est sensiblement affaiblie, voire réduite à presque rien. C'est pourquoi Castanier, bien qu'entouré de signes à décoder, ne parvient pas à dévoiler la vérité par manque de perspicacité et d'intelligence : même quand il a surpris la lettre écrite par l'amant d'Aquilina, il ne peut pas déceler son secret ; une sorte de négligence dans le geste de celle-ci, «qui eût appris à un homme moins aveuglé qu'elle accomplissait une espèce de devoir conjugal [...]. Mais Castanier en était arrivé à ce degré de passion inspirée par l'habitude qui ne permet plus de rien voir» (p.362). En somme, le trait caractéristique de Castanier, c'est l'aveuglement. Chose intéressante, c'est juste après avoir conclu un pacte que Castanier bénéficie une seule fois de l'appellatif : «le dragon», ce qui correspond au changement total de sa physionomie : «Ses yeux jetaient un feu sombre qui blessait par un éclat insupportable» (p. 370) et à son acquisition de la clairvoyance ; mais à la fin, après avoir vendu le pacte à Claparon, il devient à nouveau «l'ancien dragon» (p.385), voire même «le moribond» (*Ibid.*).

Outre «le dragon», Balzac se sert de la comparaison avec le loup et l'ours, que R. Amossy et E. Rosen analysent ainsi :

A la réflexion du soldat : «un vieux loup comme moi...» correspond une formulation du narrateur qui assimile Castanier à un ours «trop mal léché pour avoir des succès dans le monde» : là s'accomplit le passage de la force et de l'expérience à la maladresse, sinon la grossièreté<sup>82</sup>.

Elles examinent par la suite sa liaison avec Aquilina :

Les petits mots tendres d'Aquilina transforment d'ailleurs l'animal sauvage en bête apprivoisée ( «vous êtes bien sombre, mon chat»<sup>83</sup> ) qui s'oppose à «la majesté fauve et tranquille des tigres» caractérisant Melmoth le diabolique. Le «loup» devient à la limite un chien de mer au gré d'une modification cocasse lorsqu'Aquilina déclare de but en blanc à son vieil amant : «Vous soufflez comme un phoque» ...<sup>84</sup>

Remarquons en passant qu'Aquilina se moque de la laideur de Castanier en l'assimilant à «un potiron» : «vous avez une figure à mettre sur les planches d'une fruitière, personne ne la démentira quand elle voudra la vendre comme un potiron» (p.362), tandis que son jeune amant l'appelle «ce vieux crapaud» (p.366).

Dans le récit concernant les détails du mariage de Castanier, Balzac recourt à l'image de «formica-leo». Il compare à cet insecte les «mères de famille qui dans les garnisons se trouvent empêchées de filles difficiles à marier» (p.356) et explique comment «une créature essentiellement naïve» (*Ibid.*) comme Castanier est tombée dans «les mille pièges des formica-leo de province» (p.357) :

82. R. Amosy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, éd. CDU et SEDES réunis, 1982, p.123.

83. une autre expression de la même sorte : «donnez la patte» (p.364)

84. *Ibid.*, p.123-124.

[...] ces mères rapportent tout à leur grand projet, dont elles font une œuvre longtemps élaborée, pareille au cornet de sable au fond duquel se tient le formica-leo. Peut-être personne n'entrera-t-il jamais dans ce dédale si bien bâti, peut-être le formica-leo mourra-t-il de faim et de soif? Mais s'il y entre quelque bête étourdie, elle y restera. (*Ibid.*)

Toutes ces comparaisons et métaphores font ressortir l'animalité de Castanier, qui s'oppose nettement à celle de Melmoth ou de Vautrin<sup>85</sup>, animalité vigoureuse et effrénée : en réalité, il est du côté de la bêtise ou de l'imbécillité. C'est ainsi que Balzac se montre négatif envers «la passivité», qui n'est plus investie de sens positifs tels que «l'innocence» et «la pureté», apanage des victimes du Melmoth de Maturin.

Grâce au pacte avec Melmoth, Castanier se procure le regard omnivoyant et jouit d'une toute puissance, mais il s'aperçoit tout de suite que c'est un marché de dupe. Balzac dépeint en détail le changement de Castanier et cette partie concernant sa nouvelle vie accompagnée d'une révélation mystique est aussi celle qui fut massivement ajoutée au moment des retouches du texte<sup>86</sup>; c'est là un autre point différent du roman de Maturin au sujet du pacte. Nous allons donc examiner de plus près la transformation de Castanier.

#### 4. La tranformation de Castanier

Une fois le pacte conclu, la relation entre Castanier et Aquilina,

---

85. Vautrin avec la poitrine «velue comme le dos d'un ours, mais garnie d'un crin fauve» (*Le Père Goriot*, p.136), et les yeux qui «brillaient comme ceux d'un chat sauvage» (p.218) est l'image d'un fauve. Sur son animalité, voir Léon-François Hoffmann, «Les métaphores animales dans *Le Père Goriot*» in *L'Année balzacienne* 1963.

86. Voir Moïse Le Yaouanc, «Les épreuves de *Melmoth réconcilié*. Le cahier Schönburg-Hartenstein».

trompeur-trompé / persécuteur-persécuté, est renversée : l'ancien militaire qui a été réduit au «chat» par une sorte de castration, devient «le dragon» : «le dragon exhalait une influence épouvantable qui pesait sur les autres comme une lourde atmosphère, Aquilina se sentit pendant un moment gênée» (p.370) ; ses mots la «glacèrent» (p.371), son sang-froid la «pétrifia» (*Ibid.*), et «sa force supérieure» (p.372) paralysa le bras d'Aquilina qui voulait l'atteindre avec un stylet ; enfin elle tombe dans la position de la victime, appelée par le narrateur «la pauvre fille» (p.371). Tandis que Castanier, qui avant le pacte, voulait s'enfuir à l'étranger avec Aquilina, reste chez lui, Aquilina qui a refusé de l'accompagner, est obligée de partir. Celui-ci annonce ce renversement de situation en disant : «Moi, je suis revenu de voyage» (p.373). Désormais il deviendra un second Melmoth, comme en témoigne la parole d'une vieille portière de la maison de Melmoth : «vous ressemblez trop à ce pauvre cher défunt [=Melmoth]» (p.377).

A la différence du talisman magique dans *La Peau de chagrin*, qui se rapporte seulement au «vouloir» et au «pouvoir», le pacte satanique donne aussi «le savoir» à Castanier ; c'est sa transformation intellectuelle qui est soulignée d'abord<sup>87</sup> : «Sa forme intérieure avait éclaté. En un moment, son crâne s'était élargi, ses sens avait grandi. Sa pensée embrassa le monde, il en vit les choses comme s'il eût été placé à une hauteur prodigieuse» (p.373). Le premier usage que Castanier fait du pouvoir satanique, est «la satisfaction pleine et entière de ses goûts» :

il voulut une bacchanale digne des beaux jours de l'Empire

---

87. Dans *L'Elixir de longue vie* aussi, Balzac dépeint don Juan après l'acquisition de l'elixir de la même manière : «Son regard profondément scrutateur pénétra dans le principe de la vie sociale, et embrassa d'autant mieux le monde qu'il le voyait à travers un tombeau. Il analysa les hommes et les choses pour en finir d'une seule fois avec le Passé, représenté par l'Histoire ; avec le Présent, configuré par la Loi ; avec l'Avenir, dévoilé par les Religions. Il prit l'âme et la matière, les jeta dans un creuset, n'y trouva rien et dès lors il devint DON JUAN!» (p.485).

romain, et s'y plongea désespérément comme Balthazar à son dernier festin. Mais, comme Balthazar, il vit distinctement une main pleine de lumière qui lui traça son arrêt au milieu de ses joies, non pas sur les murs étroits d'une salle, mais sur les parois immenses où se dessine l'arc-en-ciel. (p.374)

Dans *L'Elixir de longue vie*, il y a une même scène de l'orgie comparée au «festin de Balthazar», épisode tiré de la Bible (Daniel V) : au milieu de la fête splendide de don Juan, entouré de jolies femmes parées de brillantes pierreries, des vins exquis et de bons repas, apparaît soudain un vieux domestique qui annonce la mort imminente de son père :

En ce moment de silence, une porte s'ouvrit ; et, comme au festin de Balthazar, Dieu se fit reconnaître, il apparut sous les traits d'un vieux domestique en cheveux blancs, [...] ; il entra d'un air triste, flétri d'un regard les couronnes, les coupes de vermeil, [...] ; enfin, il mit un crêpe à cette folie [...] <sup>88</sup>.

Dans *La Peau de chagrin* aussi, Balzac fait allusion au même texte de la Bible<sup>89</sup>. Ce qui est remarquable dans ces textes, c'est l'irruption de la mort dans la vie pleine de plaisirs et de passions. Bien que ce «motif de la mort-trouble-fête<sup>90</sup>» soit celui qui fut exploité avec frénésie par les romantiques, qui nous rappelle la vanité des plaisirs et des richesses terrestres, Balzac s'efforce d'y donner une explication philosophique aussi

88. *Ibid.*, p.476.

89. Quand, au milieu du bonheur sans nuages partagé par Raphaël et Pauline, le jardinier apporte à celui-là la peau de chagrin qu'il a jeté au fond d'un puits, Raphaël se dit : «[...] dans un siècle de lumières où nous avons appris que les diamants sont les cristaux du carbone, à une époque où tout s'explique, [...] je croirais, moi! à une espèce de *Mané, Thekel, Pharès?*» *La Peau de chagrin*, p.237.

90. Yvonne Bargues-Rollins, «Une «danse macabre» : du fantastique au grotesque dans la *Peau de chagrin*», in *Romantisme*, n°48, CDU-SEDES, 1985, p.42.

bien que pseudo-scientifique, par l'intermédiaire de Raphaël de Valentin : «D'immenses obstacles environnent les grands plaisirs de l'homme, non ses jouissances de détail, mais les systèmes qui érigent en habitude ses sensations les plus rares, les résumant, les lui fertilisent en lui créant une vie dramatique dans sa vie, en nécessitant une exorbitante, une prompte dissipation de ses forces<sup>91</sup>.» Il faut nous rappeler que dans l'univers balzacien, le pacte ne consiste pas en échange de plaisirs contre l'âme après la mort, mais contre la vie terrestre, de sorte qu'il abrège les jours du contractant. Cette règle des usures vitales est applicable à Castanier. Le pacte, loin de lui apporter la longueur merveilleuse de la vie dont jouit Melmoth, provoque en lui «une dissipation de toutes les forces» (p.374), comme l'atteste son dernier changement après avoir vendu le pacte à Claparon : «Castanier, [...], apparaissait fané, ridé, vieilli, débile. [...] il était dans l'état d'abattement qui suit la fièvre, et pendant lequel les malades expirent, ou il était dans l'affreuse prostration que causent les jouissances excessives du narcotisme» (p.385). Il nous semble que la variation du rythme de la narration (une longue description détaillée d'une journée où le caissier rencontre Melmoth ; après le pacte, l'accélération du temps) symbolise le caractère du pacte. Les facultés agrandies qui permettent à Castanier de se hausser au-dessus des lois du temps et de l'espace, ne lui apporte qu'un résultat décevant : «Cette énorme puissance en un instant appréhendée, fut en un instant exercée, jugée, usée. Ce qui était tout, ne fut rien. Il arrive souvent que la possession tue les plus immenses poèmes du désir, aux rêves duquel l'objet possédé répond rarement» (p.374). L'omnipotence satanique, faisant coïncider le temps du désir et celui de sa réalisation, abolit tout intervalle entre les deux, celui de la poésie du rêve, composée de transitions et d'alternatives qui valorisent toutes les jouissances humaines. A cet égard, le pacte de Melmoth et la peau de chagrin jouent un même rôle destructeur. Selon

---

91. *La Peau de chagrin*, p.196.

François Bilodeau, «réalisation immédiate du vouloir, satisfaction totale des désirs, elle[=la peau] anéantit tout avenir ; instrument de possession universelle, elle dépossède l'homme de lui-même<sup>92</sup>». Contradiction irréductible de la possession et de la dépossession : dans le cas de Raphaël, «Le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien<sup>93</sup>.» ; dans celui de Castanier, «Les femmes et la bonne chère furent deux plaisirs si complètement assouvis, du moment où il put les goûter de manière à se trouver au-delà du plaisir, qu'il n'eut plus envie ni de manger, ni d'aimer» (p.375).

Mais alors que Raphaël, en tant que matérialiste sceptique, recourt à la chimie, à la physique, et à la médecine pour échapper à la mort, Castanier est attiré par le monde de la foi et de la prière : «Il sentit en dedans de lui quelque chose d'immense que la terre ne satisfaisait plus» ; il a une intuition nette des «sphères lumineuses» (*Ibid.*), dont l'accès lui est interdit. Cette fois aussi, Balzac explique l'état d'âme de son personnage à l'aide de métaphores digestives : «Il se dessécha intérieurement, car il eut soif et faim de choses qui ne se buvaient ni ne se mangeaient» (*Ibid.*). Si sa première mauvaise action<sup>94</sup> consiste en «cannibalisme dévorateur», faute de nourriture qui alimenterait son désir éffréné, son instinct se tourne contre lui-même : l'autophagie<sup>95</sup> se

92. François Bilodeau, *op.cit.*, p.69.

93. *La Peau de chagrin*, p.209.

94. «Aussi s'amusa-t-il de cette fille avec la malicieuse avidité d'enfant qui, après avoir exprimé le jus d'une cerise, en lance le noyau» (p.373) ; «sa langue happait pour ainsi dire toutes les saveurs d'un coup» (p.375).

95. Lucienne Frappier-Mazur fait observer de la manière suivante : «La voracité humaine se nourrit d'autrui, de ses malheurs, de sa faiblesse, et elle se nourrit de soi, par un phénomène d'autophagie qu'alimente l'ardeur des passions. [...] les processus d'introjection et de projection obéissent à la même pulsion négative, et sont non seulement complémentaires, mais circulaires, suivant les circonstances. Ou bien le mal fait à l'autre sous l'empire de l'envie alimente la convoitise du sujet, ou bien c'est faute de

substitue au cannibalisme.

Castanier en vient à comprendre «le dessèchement intérieur» exprimé sur le visage de Melmoth, et il éprouve «la soif qui brûlait cette lèvre rouge et les angoisses d'un combat perpétuel entre deux natures agrandies» (p.377). Il semble que le rire terrible de Melmoth, mentionné plus haut, est non seulement l'expression du dédain profond qui tient à l'idée de sa supériorité sur les autres, mais aussi celle de son propre sentiment douloureux et désespéré, ce qui le rend d'autant plus farouche. Le commentaire de Baudelaire sur le rire de Melmoth de Maturin ne pourrait pas moins s'appliquer à celui du Melmoth balzacien :

Quoi de plus grand, quoi de plus puissant, relativement à la pauvre humanité que ce pâle et ennuyé Melmoth? Et pourtant, il y a en lui un côté faible, abject, antidivin et antilumineux. Aussi comme il rit, comme il rit, se comparant sans cesse aux chenilles humaines, lui si fort, si intelligent, [...]! Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. Il est, [...], la résultante nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie ; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles<sup>96</sup>.

On est tenté de penser que le «dessèchement intérieur» du Melmoth balzacien, qui souffre de «sa double nature contradictoire», se manifeste par son rire satanique qui «tordait les entrailles» (p.367) de Castanier.

Or comme nous l'avons déjà vu dans la *Note*, Balzac considère

pouvoir atteindre l'autre que le sujet retourne sur lui-même sa démarche dévoratrice.» *op.cit.*, p.262.

96. Charles Baudelaire, «De l'essence du rire» in *Curiosité esthétiques*, Classiques Garnier, 1990, p.249.



Melmoth de Maturin comme l'équivalent du Faust de Gœthe et du Manfred de Byron. Dans *L'Elixir de longue vie* aussi, il réunit ces trois personnages : « Il [=don Juan] fut en effet le type du *Don Juan* de Molière, du *Faust* de Gœthe, du *Manfred* de Byron et du *Melmoth* de Maturin<sup>97</sup> » ; dans la préface de *l'Histoire des Treize* : « la fantastique puissance faussement attribuée aux Manfred, aux Faust, aux Melmoth<sup>98</sup> ». Quoique ce soit un lieu commun parmi les romantiques<sup>99</sup>, la fréquence élevée de la mention nous laisse supposer à quel point Balzac est attiré par cette association. Par ailleurs dans le texte de *Melmoth*, Balzac compare Castanier à un Don Juan : « De même que l'homme vraiment grand n'en a que plus d'ardeur à chercher l'infini du sentiment dans un cœur de femme, après une déception ; de même Castanier se trouve tout à coup sous le poids d'une seule idée, idée qui peut-être était la clef des mondes supérieurs » (p.377). Ce passage évoque celui de *La Fille aux yeux d'or*<sup>100</sup>, où l'auteur met Faust, Manfred, et Don Juan sur le même plan. Cela nous conduit à penser que Melmoth balzacien s'est métamorphosé en chercheur de l'infini, tel que Frenhofer, Balthazar Claës, ou les alchimistes de *Sur Catherine de Médicis*. Ainsi

97. *L'Elixir de longue vie*, p.486-487.

98. La préface de *l'Histoire des Treize*, Pléiade, t.V, p.787.

99. Par exemple, Gustave Planche croit qu' « un jour la postérité placera *Melmoth* et *Bertram* entre *Faust* et *Manfred* » *Portraits littéraires*, Werdet, 1836, t.I, p.49, d'après « Maturin et les romantiques français », introduction écrite par Marcel A. Ruff à *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand* de Maturin, José Corti 1956, p.60.

100. « Paquita répondait à cette passion que sentent tous les hommes vraiment grands pour l'infini, passion mystérieuse si dramatiquement exprimée dans Faust, si poétiquement traduite dans Manfred, et qui poussait Don Juan à fouiller le cœur des femmes, en espérant y trouver cette pensée sans bornes à la recherche de laquelle se mettent tant de chasseurs de spectres, que des savants croient entrevoir dans la science, et que les mystiques trouvent en Dieu seul. » *La Fille aux yeux d'or*, Pléiade, t.V, p.1101.

que Melmoth, Castanier se rend compte que deux natures existent en lui, l'une attachée à la terre, l'autre avide d'infini, d'où naît son conflit intérieur : l'inférieure puissance peut rassasier celle-là, mais elle ne sera jamais capable de satisfaire celle-ci. «Riche de toute la terre, et pouvant la franchir d'un bond, la richesse et le pouvoir ne signifiaient plus rien pour lui» (p.376) ; «Il pouvait être encore un ange, il se trouvait un démon» (p.377).

Sans doute, «la lassitude des sentiments humains» dont parle le narrateur dans la *Note*, correspond-elle à celle de Melmoth maturinien, qui apparaît comme vaincu et désespéré devant son descendant dans les deux derniers chapitres du roman<sup>101</sup>. Mais dans la nouvelle balzacienne, l'auteur développe ce sujet à sa propre manière : à la vérité, cette expression concerne la soif de l'infini qu'on ne peut jamais combler, autrement dit, l'« horrible mélancolie de la suprême puissance » (p.376), le fruit triste apporté par un pacte satanique.

C'est ainsi que Balzac s'inspire du personnage de Maturin pour créer Castanier, le transforme en second Melmoth, et lui ajoute un caractère plus métaphysique. Castanier est donc devenu un personnage plus compliqué et plus profond que ceux de Marurin, d'autant qu'il cumule les deux rôles de faible victime et de tentateur puissant. En outre, il est aussi investi d'une donnée d'ordre social et d'ordre politique, ce qui est tout à fait étranger au roman de l'écrivain anglais. Cet élément se rapporte à l'énigme qui se présente au lecteur au début du texte sur la Civilisation. Dans le chapitre suivant, nous allons analyser la relation entre Castanier et la Civilisation.

---

101. Juste avant la disparition de Melmoth, le jeune Melmoth et Monçada virent «le changement qu'une matinée avait opéré sur ses traits» : «Le lustre affreux de ses yeux était déjà éteint avant leur dernière entrevue ; mais maintenant les marques de la décrépitude étaient visibles surtout son corps. Ses cheveux étaient blancs comme la neige, sa bouche était rentrée, tous les muscles de son visage étaient tombés et flétris.» *Melmoth ou l'Homme errant*, p.657-658.

## Chapitre III

### Castanier par rapport à la Civilisation

#### 1. Le statut du caissier

Avant la présentation du protagoniste, le début du récit est consacré à un prologue concernant une question générale, qui peut se réduire à celle-ci : qu'est-ce qu'un caissier sous la Restauration?. L'auteur aborde ce problème comme s'il s'agissait d'un échantillon de l'histoire naturelle<sup>1</sup> :

Il est une nature d'hommes que la Civilisation obtient dans le Règne Social, comme les fleuristes créent dans le Règne Végétal, par l'éducation de la serre, une espèce hybride qu'ils ne peuvent reproduire ni par semis, ni par bouture. Cet homme est un caissier, véritable produit anthropomorphe, arrosé par les idées religieuses, maintenu par la guillotine, ébranché par le vice, et qui pousse à un troisième étage entre une femme estimable et des enfants ennuyeux. (p.345)

---

1. Dans *La Peau de chagrin* aussi, Raphaël réplique à la satire d'Emile avec un accent moitié ironique, moitié sérieux, en ayant recours à l'histoire naturelle : «Lorsque nous arriverons au degré de science qui nous permettra de faire une histoire naturelle des cœurs, de les nommer, de les classer en genres, en sous-genres, en familles, en crustacés, en fossiles, en sauriens, en microscopiques, en ... que sais-je? alors, [...] ce sera chose prouvée qu'il en existe de tendres, de délicats, comme les fleurs, et qui doivent se briser comme elles par de légers froissement auxquels certains cœurs minéraux ne sont même pas sensibles.» *La Peau de chagrin*, p.119-120.

Bien que l'ironie qui rappelle les articles de presse<sup>2</sup>, écrits par Balzac dans les années 1830-1831, apparaisse nettement dans ces phrases, l'existence même de cette classe d'individus est considérée comme une énigme si difficile à résoudre, que le narrateur pose au lecteur des interrogations successives ; d'abord le recours à la logique mathématique : «A-t-on jamais compris les termes de la proposition dont l'X connu est un caissier?» ; ensuite, à la comparaison : «Trouver un homme qui soit sans cesse en présence de la fortune comme un chat devant une souris en cage?» ; enfin une tournure paradoxale : «Un homme qui ait assez de grandeur pour être petit? Un homme qui puisse se dégoûter de l'argent à force d'en manier?» (*Ibid.*). Toutes ces questions semblent, à première vue, aboutir à des réponses négatives, d'autant plus que le milieu où le caissier est «planté», c'est Paris, «cette ville aux tentations, cette succursale de l'Enfer» (p.346). L'auteur affirme néanmoins que «la nature morale a ses caprices, elle se permet de faire ça et là d'honnêtes gens et des caissiers» et que «ces rares produits des incubations de la vertu» sont engagés dans des loges par les Banquiers, nommés «les corsaires» qui «prennent une licence de mille écus comme un forban prend ses lettres de marque» (*Ibid.*), en même temps qu'ils sont gardés par tout le dispositif de contraintes sociales, représenté par les Religions, les Collèges, les Institutions, les Morales, et les Lois humaines. Mais aussitôt affirmée, la constitution d'un caissier deviendra de nouveau précaire et fragile, car l'auteur ne la garantit que sous des conditions dures : «Si le caissier a de l'imagination, si le caissier a des passions, ou si le caissier le plus parfait aime sa femme, [...] le caissier se dissout» (*Ibid.*). Plus l'auteur accumule les considérations sur un caissier, plus les réponses à la

---

2. Dans «L'ÉPICIER», récit anonyme, écrit par Balzac le 22 avril 1830 dans *La Silhouette* (qu'il développera en 1839 dans *Les Français peints par eux-mêmes*), et dans «LE PETIT MERCIER» signée Alfred Coudreux, paru dans *La Cariacutre*, le 16 décembre 1830 (que Balzac réutilisera dans *La Fille aux yeux d'or*), Balzac tourne en ridicule la vie des petits-bourgeois avec le même accent ironique.

question qu'il ne cesse de poser, se révèlent contradictoires et incompatibles. Ce jeu de renversement perpétuel du signifié débouche sur cette réflexion ironique au sujet de la civilisation : «Etrange civilisation! La Société décerne à la Vertu cent louis de rente pour sa vieillesse, un second étage, du pain à discrétion, quelques foulards neufs, et une vieille femme accompagnée de ses enfants. Quant au Vice, s'il a quelque hardiesse, s'il peut tourner habilement un article du Code [...], la Société légitime ses millions volés, lui jette des rubans, le farcit d'honneurs, et l'accable de considération» (*Ibid.*). Puis l'objet de son argument se déplace vers le problème des «jeunes intelligences» qui, elles aussi, sont exploitées par le Gouvernement et obligées à se contenter de «toutes les douceurs de la médiocrité» (p.347). Cette énonciation discursive nous rappelle la logique cynique de Vautrin, qui dénonce le mécanisme de la société pour faire accepter une sorte de pacte à Rastignac. Vautrin éclaire Rastignac sur la position dans laquelle se trouve celui-ci, «avec la supériorité d'un homme qui, après avoir examiné les choses d'ici-bas, a vu qu'il n'y avait que deux partis à prendre : ou une stupide obéissance ou la révolte<sup>3</sup>». Pour Balzac, choisir la position de caissier, c'est, en fin de compte, prendre son parti d'«une stupide obéissance». Il conclut ce sommaire dans *Melmoth réconcilié* : «Ceci est le bilan exact du Talent et de la Vertu, dans leurs rapports avec le Gouvernement et la Société à une époque, qui se croit progressive» (p.347). Ici s'établit l'opposition entre «ce Peuple-Dupe» (*Ibid.*) et la civilisation moderne symbolisée par la Société ; le Talent et la Vertu contre le Banquier et le Gouvernement. D'ailleurs, Balzac précise que cette Société est une société à une certaine époque : c'est celle de la Restauration, puisqu'il désigne comme destinataire de ce sommaire «les esprits assez supérieurs pour avoir deviné les véritables plaies de notre civilisation, qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent» (*Ibid.*). C'est juste

---

3. *Le Père Goriot*, p.136.

le moment où a lieu le passage de la noblesse à la bourgeoisie et dans *La Fille aux yeux d'or* aussi, l'auteur utilise les mêmes caractéristiques : « Qui donc domine en ce pays sans mœurs, sans croyance, sans aucun sentiment ; mais d'où partent et où aboutissent tous les sentiments, toutes les croyances et toutes les mœurs ? L'or et le plaisir<sup>4</sup> ». Il est donc naturel que, si Melmoth vient chercher à Paris sous la Restauration un remplaçant, qui dans le roman de Maturin, est toujours la victime injustement persécutée par la société, le statut du caissier convienne le mieux au but de Melmoth. Cela nous permet de dire que ce prologue explique d'une certaine façon l'apparition de Melmoth devant un caissier, profondément impliqué dans les deux systèmes de lois, celui de l'argent et celui du désir. Le message que l'auteur adresse au lecteur à la fin de ce prologue : « Sans cette observation préparatoire, une aventure arrivée récemment à Paris paraîtrait invraisemblable » (*Ibid.*), loin d'être insolite ou d'être une « pseudo-explication<sup>5</sup> » comme le pensent R. Amossy et E. Rosen, peut se justifier à ce point de vue.

Castanier appartient donc à une classe dont l'existence, niée par la société, doit être caché et pour ainsi dire, invisible au monde. On comprend maintenant pourquoi Balzac se sert d'une stratégie d'écriture fuyante et insaisissable dans le sommaire que nous venons d'examiner. En effet, Castanier est littéralement enfermé dans la caisse, située « dans la partie la plus sombre d'un entresol étroit et bas d'étage » (p.347) de la Maison Nucingen. Jeannine Guichardet observe à propos de cette description : « On apprend avec une certaine surprise dans *Melmoth réconcilié* que les grâces fragiles de l'hôtel de Nucingen dissimulent la fameuse maison de banque. [...] Splendeurs de la vie mondaine du couple

---

4. *La Fille aux yeux d'or*, p.1040.

5. « La pseudo-explication, stipulant que le sommaire sur le caissier rend vraisemblables les apparitions du diable, n'est certes pas faire pour éclairer la lanterne du lecteur » R. Amossy et E. Rosen, « *Melmoth réconcilié*, ou la parodie du conte fantastique », p.158.

Nucingen, misère du caissier qui s'étirole dans une "loge grillée", en proie à toutes les tentations...<sup>6</sup>». C'est ainsi que Castanier, par statut du caissier, se voit exclu de la prospérité de la civilisation et se situe aux antipodes de celle-ci.

Or Paul Perron fait mention de «deux systèmes d'appellatifs distincts [qui] qualifient le protagoniste et le situent par rapport à deux moments historiques nettement délimités : à savoir l'Empire et la Restauration» : «Au cours de la diégèse il[=Castanier] se trouvera qualifié par son patronyme et par : "caissier", "ancien officier", "ancien militaire", "vieux dragon", "ex-dragon", ce qui marque d'un côté une appartenance actuelle et de l'autre un état révolu<sup>7</sup>.» En somme, la vie de Castanier se résume à ces deux qualités, «caissier» et «militaire». Quant à l'état de «caissier», comme nous l'avons étudié plus haut, c'est le produit négatif de la civilisation, «médiocrités nécessaires aux gouvernements pour maintenir la féodalité de l'argent» (p.348). Ici nous avons affaire au constat historique et à une critique incisive de la part de l'auteur, contre la civilisation basée sur «la féodalité de l'argent», qui est comparée à celle de l'ancien régime aristocratique où s'impose «le principe Honneur». Dans *Le Père Goriot*, Balzac matérialise ce principe en un personnage se rangeant dans la catégorie des «individualités typisées<sup>8</sup>» : il met en scène la Vicomtesse de Beauséant, incarnation de la noblesse qui va s'éteindre sous la règne de la bourgeoisie ; après avoir assisté à la dernière fête organisée par elle, Rastignac, assis au pied de lit de Goriot, est plongé dans une pensée douloureuse et se dit avec nostalgie

6. Jeannine Guichardet, *Balzac «Archéologue» de Paris*, SEDES, 1986, p.203.

7. Paul Perron, *op.cit.*, p.42.

8. Balzac explique à Madame Hanska sa conception de *La Comédie humaine* : «dans les *Etudes de mœurs* sont les *Individualités* typisées ; dans les *Etudes philosophiques* sont les *types individualisés*». *Lettres à Madame Hanska*, *op.cit.*, t.I, p.204 (le 22 novembre 1834).

à l'époque révolue : «Madame de Beauséant s'enfuit, celui-ci se meurt, [...]. Les belles âmes ne peuvent pas rester longtemps en ce monde. Comment les grands sentiments s'allieraient-ils, en effet, à une société mesquine, petite, superficielle?»<sup>9</sup>. Cette accusation, qui consiste à confronter les deux temps, possède donc une dimension temporelle. A propos de la qualité de «militaire», le principe Honneur est aussi celui du soldat de Napoléon, dont le type est le maréchal Hulot dans *La Cousine Bette*, qui meurt, incapable de supporter le déshonneur causé par son frère ; d'autre part, le baron Hulot ressemble d'une certaine façon à Castanier, parce que tous les deux étaient l'honneur du régiment sous l'Empire<sup>10</sup>, et plus tard, détournent une somme énorme d'argent pour entretenir leur maîtresse<sup>11</sup>. De ce point de vue, le statut du militaire peut être considéré sur le même plan que celui du caissier, certes, mais l'argument de Balzac dans cette nouvelle se développera sur le plan d'ordre différent.

## 2. Le statut du militaire

Après avoir conclu un pacte avec Melmoth, Castanier jouit d'une toute puissance, mais tout de suite tourmenté par la soif de l'infini, il court chez Melmoth pour voir ce qu'il devint et assiste à ses funérailles dans l'église de Saint-Sulpice. Castanier y écoute les paroles d'un prêtre, qui produisent un effet si violent sur lui qu'il en vient à se convertir à la religion catholique. C'est à ce moment-là que l'auteur intervient dans le

9. *Le Père Goriot*, p.270.

10. Castanier a reçu la Légion d'honneur.

11. Balzac rapproche les deux comme le prouvent les phrases du maréchal Hulot adressées à son frère : «Vous avez volé l'État, vous vous êtes mis dans le cas d'aller en cour d'assises, [...] comme ce caissier du Trésor, et vous prenez cela, monsieur, avec cette légèreté?» *La Cousine Bette*, Pléiade, t. VII, p.342.



récit et commente la « *foi du charbonnier* » :

L'ancien dragon, sous la peau duquel s'était glissé le démon, se trouvait dans les conditions voulues pour recevoir fructueusement la semence des paroles divines commentées par le prêtre. En effet, s'il est un phénomène constaté, n'est-ce pas le phénomène moral que le peuple a nommé la *foi du charbonnier*? La force de la croyance se trouve en raison directe du plus ou moins d'usage que l'homme a fait de sa raison. Les gens simples et les soldats sont de ce nombre. Ceux qui ont marché dans la vie sous la bannière de l'instinct, sont beaucoup plus propres à recevoir la lumière que ceux dont l'espoir et le cœur se sont lassés dans les subtilités du monde. (p.379)

Plus loin, il développe ses réflexions sur l'influence morale exercée par la vie militaire<sup>12</sup>, en assimilant l'état d'âme du soldat à celui du paysan :

La vie militaire exige peu d'idées. Les gens incapables de s'élever à ces hautes combinaisons qui embrassent les intérêts de nation à nation, les plans de la politique aussi bien que les plans de campagne, la science du tacticien et celle de l'administrateur, ceux-là vivent dans un état d'ignorance comparable à celle du paysan le plus grossier de la province la moins avancée de France. (p.379)

Balzac compare d'ailleurs la situation réelle du militaire à celle du serf, en faisant usage d'une locution proverbiale : « Le vrai trouper, [...] ce serf attaché à la glèbe d'un régiment, est une créature essentiellement naïve » (p.356)

---

12. Dans *Béatrix*, Balzac décrit le vieux baron du Guenic, symbole de siècles passés de la manière suivante : « Il avait des religions, des sentiments pour ainsi dire innés qui le dispensaient de méditer. Ses devoirs, il les avait appris avec la vie. Les Institutions, la Religion pensaient pour lui. Il devait donc réserver son esprit, lui et les siens, pour agir, sans le dissiper sur aucune des choses jugées inutiles, mais dont s'occupaient les autres. » *Pléiade*, t.II, p.653.

A propos de «la foi du charbonnier» chez les paysans, un des personnages en parle aussi dans *Une conversation entre onze heures et minuit*<sup>13</sup>, écrite par Balzac sous l'anonymat, qui se trouve en tête d'un recueil, *Contes bruns*, publié à la fin de janvier 1832 :

[...] si les actions des paysans sont si complètes, si simplement belles, c'est que, chez eux, tout est naturel et sans art ; ils obéissent toujours au cri de la nature ; leur ruse même, leur astuce, si célèbres et si formidables, sont un développement de l'instinct humain. [...] ne faisant pas abus de la pensée, ils la trouvent comme la foi, très robuste dans leur ame [sic], au moment où ils en font usage. La foi du charbonnier est un proverbe<sup>14</sup>.

Même si l'expression «la foi du charbonnier» y est absente, on peut trouver la même argumentation dans *Jésus-Christ en Flandre* : «Ces simples créatures étaient insouciantes de la pensée et des ses trésors, mais prêtes à les abîmer dans une croyance, ayant la foi d'autant plus robuste qu'elles n'avaient jamais rien discuté, ni analysé ; natures vierges où la

13. Vers juillet 1832, Balzac inscrit sur son album le titre : *Melmoth réconcilié*, destiné à être intégré dans les *Conversations entre onze heures et minuit*, et comme il mentionne par l'entremise de Félix Davin, le titre au pluriel (*Conversations entre onze heures et minuit*) dans l'*Introduction des Etudes de mœurs au XIXe siècle* (1835), il semble qu'il songeait alors à réunir plusieurs textes sous ce titre.

Quant à *Une conversation entre onze heures et minuit*, en 1844, à la suite des *Splendeurs et misères des courtisanes*, sous le titre *Echantillon de causerie française*, Balzac publia de nouveau une partie du texte d'*Une conversation* (les neuf récits) et les trois autres furent réutilisés dans *L'autre étude de femme* et *La Muse du département*. (Voir l'introduction et les notes à l'*Echantillon de causerie française*, rédigé par Roger Pierrot, *Pléiade*, t.XII, p.467-469, p.1015-1017).

14. *Une conversation entre onze heures et minuit*, in *Contes bruns* de l'édition de Paris, 1832, Laffitte Reprints, Marseille, 1979, p.66-67. C'est nous qui soulignons.

conscience était restée pure et le sentiment puissant<sup>15</sup>.»

Ce qui est remarquable dans ces citations, c'est que ceux qui ont «la foi du charbonnier» sont décrits avec des adjectifs qualificatifs tels que «simple», «naturel», «pur», «vierge», «robuste», «naïf», ou des substantifs tels que «l'instinct», «l'ignorance», «la nature»; ces caractères s'opposent nettement à «la pensée», «la raison», «la politique», «la science», et aux «idées» ou aux «subtilités», qui sont toutes l'apanage de la civilisation. Bref, ressort le contraste entre la transparence et l'opacité, l'immédiat et le médiat, sur le plan moral.

Les militaires et les paysans sont les uns et les autres loin de la civilisation, car ils exercent peu la pensée, ignorent la politique et la science, et ils sont d'une nature grossière et naïve. Leur éloignement de la civilisation sur le plan moral, se rapporte étroitement à l'espace topologique. Car chez Balzac, le mot «civilisation» est souvent associé à la ville de Paris<sup>16</sup>, tandis que les paysans habitent dans «la province la moins avancée de France» et les soldats, pour leur part, vivent sur le champs de bataille; quand «ces hommes, si énergiques sur le champs de bataille, reviennent au milieu de la civilisation, la plupart [...] se montrent sans idées acquises, sans facultés, sans portée» (p.379). Et ce sont ces «gens simples» qui appartiennent à la catégorie de ceux qui ont la «foi», la «croyance» en Dieu, alors que la civilisation, à celle des personnages «sans croyances<sup>17</sup>», est liée à des termes négatifs comme «putréfaction<sup>18</sup>», «dégénérescence<sup>19</sup>». En fait, ceux qui sont sauvés du

15. *Jésus-Christ en Flandre*, p.320.

16. D'après la concordance de *La Comédie humaine*, établie par Kazuo Kiryu, Balzac utilise la formule «la civilisation parisienne» 6 sur 32 usages du mot «civilisation» accompagné d'une épithète.

17. *Une conversation entre onze heures et minuit*, p.29.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p.30.

nauffrage dans *Jésus-Christ en Flandre*, ce sont des paysans et un soldat qui ont suivi «l'étranger au lumineux visage<sup>20)</sup>» sur la mer «instinctivement, comme les animaux<sup>21)</sup>», tandis que ceux qui représentent la civilisation : «les richesses, l'orgueil, la science, la débauche, le crime, toute la société humaine telle que la font les arts, la pensée, l'éducation, le monde et ses lois<sup>22)</sup>», sont tous entraînés au fond de la mer. Pour emprunter une expression d'Albert Béguin, «Supériorité de l'instinct sur les subtilités intellectuelles, c'est encore un dogme balzacien<sup>23)</sup>». Par ailleurs Philippe Bertault signale : «la foi est d'autant plus forte, d'autant plus opérante qu'elle se rapproche de l'instinct<sup>24)</sup>». Dans *Le Curé de Tours*, Balzac conclut le récit par cette réflexion sur la Société en faveur de «la maternité des masses» :

L'égoïsme apparent des hommes qui portent une science, une nation ou des lois dans leur sein n'est-il pas la plus noble des passions, et en quelque sorte, la maternité des masses : pour enfanter des peuples neufs ou pour produire des idées nouvelles, ne doivent-ils pas unir dans leurs puissantes têtes les mamelles de la femme à la force de Dieu?<sup>25)</sup>

Ainsi aux yeux de Balzac, le statut du soldat et celui du paysan sont dotés d'une place privilégiée par Dieu. C'est pourquoi il cherche à justifier le

---

20. *Jésus-Christ en Flandre*, p.320.

21. *Ibid.*, p.319.

22. *Ibid.*

23. Albert Béguin, «Satan, en quête d'âmes à vendre, jette son dévolu sur des plus curieux personnages de Balzac» in *Caliban*, n° 12, 1947, p.85.

24. Philippe Bertault, *Balzac et la religion*, Boivin, 1942, p.211.

25. *Le Curé de Tours*, Pléiade, t.IV, p.244-245.

changement subit de la mentalité du caissier, en le rattachant à sa vie antérieure : «La parole de vie tomba donc sur une conscience neuve aux vérités religieuses que la Révolution française et la vie militaire avaient fait négliger à Castanier» (p.380).

D'où nous pouvons conclure que Castanier, à cause de son état actuel de «caissier» et de son ancien état de «militaire», est doublement exclu de la civilisation, considérée tant sur le plan d'ordre temporel que celui d'ordre spacial. C'est là une des raisons pour lesquelles Melmoth diabolique intervient dans son destin. Ainsi Balzac matérialise sa réflexion sociologique sous la forme d'un personnage, qui nous conduit à une lecture réaliste. Mais il nous semble que Castanier oscille entre l'espace réel et l'espace imaginaire, ce qui permet au lecteur une autre lecture, c'est-à-dire, une lecture fantastique. Nous allons donc examiner cette fois *Melmoth réconcilié*, sur le plan fantastique.

## **Chapitre IV**

### ***Melmoth réconcilié* est-il un conte fantastique?**

#### **1. La définition du genre fantastique**

La première apparition du mot «conte fantastique» dans les dictionnaires<sup>1</sup>, c'est dans le *Littré* de 1863 : après ces acceptions de «fantastique» : «qui n'existe que par l'imagination ; qui n'a que l'apparence d'un être corporel», le dictionnaire précise : «contes fantastiques : se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle». Cette notion telle que

---

1. Voir Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, 1993, p.4. Sur l'étymologie du mot «fantastique», voir le même ouvrage, p.3-6 et Joël Malrieu, *Le fantastique*, Hachette, 1992, p.13-15.

les romantiques l'ont trouvée dans les contes d'Hoffmann est, en général, considérée comme ayant fondé le genre fantastique en France : Jean-Jacques Ampère a adjoint à ces contes l'épithète *fantastique* pour la première fois en 1828, et le premier ouvrage d'Hoffmann, intitulé *Fantasiestücke in Callorts Manier* a été traduit en français par Loève-Veimars sous le titre *Contes fantastiques* (1829). Malgré la critique rigoureuse de Walter Scott contre le fantastique hoffmannien<sup>2</sup>, les romantiques l'accueillirent avec enthousiasme, et Charles Nodier plaida en sa faveur ardemment en établissant un parallèle entre le fantastique et le romantique dans l'article intitulé *Du Fantastique en littérature* (1830):

Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, [...] ; mais alors, et quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusque dans leurs fondements, ne parlent plus à l'imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation ; car si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent

---

2. «Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus brutesques.» Walter Scott, «Sur Hoffmann et les compositions fantastiques» in Hoffmann, *Contes fantastiques*, traduction de Loève-Veimars, GF-Flammarion, 1979, t.I, p.39.

désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique<sup>3</sup>.

Comme le signale Joël Malrieu, les romantiques ont fait du fantastique un instrument pour leur lutte contre le classicisme : «il [=le fantastique] permettait, au niveau rhétorique, la réhabilitation de la prose et le rejet des règles ; au niveau thématique, il développait une certaine vision du héros, isolé dans un monde qui ne le comprend pas, mais doté du privilège d'entrer en contact avec un monde supra-réel, supérieur au monde humain ordinaire<sup>4</sup>». Pendant cette période d'enthousiasme (1829-1833), beaucoup de romantiques ont interprété ce sujet chacun à sa manière et Balzac n'est pas non plus une exception ; il a écrit plusieurs contes fantastiques dont *La Peau de chagrin*, *L'Elixir de longue vie*, et *Melmoth réconcilié* peut être aussi rangé dans cette lignée.

Quant à la définition du genre fantastique, à la différence des autres genres, elle varie selon les théoriciens<sup>5</sup> et n'est pas encore bien déterminée. Cependant la définition proposée par Castex est devenue à

3. Charles Nodier, *Du Fantastique en littérature*, in *Revue de Paris*, t.20, p.220-221.

4. Joël Malrieu, *op.cit.*, p.15-16.

5. Les travaux essentiels sur le sujet sont : J.-H. Retinger, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Grasset, 1909 ; P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951 ; L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, PUF, 1965, *Les Chefs-d'Œuvre de la Littérature fantastique*, PUF, 1965 ; R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, préface à *l'Anthologie du fantastique*, Gallimard, 1966 ; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique en France*, Seuil, 1970 ; J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, 1978 ; M. Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985 ; G. Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, CNRS, 1987 ; J.-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, PUF, coll. «Que sais-je?», 1990 ; Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette, 1992.

peu près canonique :

**Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou de fées, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs<sup>6</sup>.**

Pour Caillois, «le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel<sup>7</sup>» ; alors que dans le conte de fées, «le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant<sup>8</sup>», dans le fantastique, «le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle<sup>9</sup>».

Todorov, pour sa part, définit le fantastique par «l'hésitation» entre les deux interprétations opposées, rationnelle et surnaturelle, et par «une manière de lire<sup>10</sup>» qui ne doit être ni «poétique» ni «allégorique». Chose caractéristique, il fait grand cas de la réception de la littérature fantastique : autrement dit, il considère l'hésitation du lecteur comme la première condition du fantastique :

**Le récit fantastique [...] se caractérise non par la simple présence**

---

6. P.-G. Castex, *op.cit.*, p.8.

7. R. Caillois, *op.cit.*, p.8.

8. *Ibid.*,

9. *Ibid.*, p.9.

10. T. Todorov, *op.cit.*, p.37.



d'événements surnaturels, mais par la manière dont les perçoivent le lecteur et les personnages. Un phénomène inexplicable a lieu ; pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions: ou bien ramener ce phénomène à des causes connues, à l'ordre naturel, en qualifiant d'imaginaires les faits insolites ; ou bien admettre l'existence du surnaturel et donc apporter une modification à l'ensemble des représentations qui forment son image du monde. Le fantastique dure le temps de cette incertitude ; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou dans le merveilleux<sup>11</sup>.

Ces trois théoriciens représentatifs sont soucieux de dégager les caractéristiques du fantastique par la différenciation avec d'autres genres périphériques plutôt que par une définition positive (pour Castex, le féerique et le mythe, pour Caillois, le féerique et la science-fiction, pour Todorov, l'étrange et le merveilleux) ; mais ils diffèrent par leur approche : les deux premiers essaient d'envisager le fantastique d'un point de vue socio-historique, alors que le dernier, conformément aux formalistes russes, analyse les formes et les structures du fantastique dans une perspective anhistorique ; les deux premiers mettent l'accent sur les événements étranges eux-mêmes, tandis que le dernier, sur la réaction que ceux-ci provoquent chez un personnage et un lecteur. Jean Bellemin-Noël résume ces théories avec pertinence :

[...] *le fantastique a été défini par l'intrusion de l'inadmissible dans le monde communément admis. Le mécanisme reposait sur la mise en jeu de phénomènes « insolites », c'est-à-dire à la fois inattendus et inexplicables, impossibles à intégrer dans un univers vécu par les acteurs et le lecteur comme réel*  
(comprendons : organisé de manière à rendre compte des expériences et des perceptions communes à la majorité des êtres humains appartenant à la [à notre] civilisation, lieu de tous les

---

11. T. Todorov, *Les Fantômes de Henry James*, in *Henry James: histoires de fantômes*, Aubier, 1970, p.7.

consensus)<sup>12</sup>.

Comme plusieurs critiques<sup>13</sup> le font remarquer, il n'y a aucune théorie qui puisse recouvrir parfaitement toute littérature fantastique ni lui donner une définition claire. Ces théories ne sont pas pour autant inutiles à notre examen du texte balzacien, au contraire, elles nous aideront à approfondir nos réflexions sur le fantastique de *Melmoth réconcilié*.

## 2. Une lecture fantastique de *Melmoth réconcilié*

Comme nous l'avons déjà constaté, le récit débute comme un texte réaliste, où l'auteur fait une description détaillée de la caisse :

L'endroit où les coffres-forts avaient été scellés dans le fer se trouvait derrière la loge grillée du caissier, [...]. La devanture ouverte permettait de voir une armoire en fer mouchetée par le marteau, qui, grâce aux découvertes de la serrurerie moderne, était d'un si grand poids, que les voleurs n'auraient pu l'emporter. » (p.347-348)

Mais par la suite une chose étrange fait irruption dans cet univers familier et structuré : « Cette porte ne s'ouvrait qu'à la volonté de celui qui savait écrire le mot d'ordre dont les lettres de la serrure gardent le secret sans se laisser corrompre, belle réalisation du *Sésame ouvre-toi!* des *Mille et Une Nuits* » (p.348). Cette incantation a pour fonction de transformer la caisse en lieu magique et secret dont l'accès est limité aux initiateurs de

---

12. Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques » in *Littérature* n°2, mai 1971, p.103.

13. Voir Jean-Luc Steinmetz, *op.cit.* ; Joël Malrieu, *op.cit.* ; Jean Bellemin-Noël, *op.cit.*, etc.

l'énigme<sup>14</sup>. En même temps, «cette cave de fer» (*Ibid.*) située dans «la partie la plus sombre d'un entresol étroit et bas d'étage» (p.347) est métamorphosée en espace clos et maudit, qui constitue un trait dominant du conte fantastique. C'est précisément le moment où nous assistons au transfert du monde réel au monde fantastique, ce qui permet à l'être diabolique de se montrer auprès d'un personnage enfermé dans l'espace clos. Voici la scène de l'apparition de Melmoth :

Au moment où il [=le caissier] cherchait laquelle de toutes ces fausses signatures était la plus parfaitement imitée, il leva la tête comme s'il eût été piqué par une mouche en obéissant à un pressentiment qui lui avait crié dans le cœur : *Tu n'es pas seul!* Et le faussaire vit derrière le grillage, à la chaudière de sa caisse, un homme dont la respiration ne s'était pas fait entendre, qui lui parut ne pas respirer, et qui sans doute était entré par la porte du couloir que Castanier aperçut tout grande ouverte. L'ancien militaire éprouva, pour la première fois de sa vie, une peur qui le fit rester la bouche béante et les yeux hébétés devant cet homme, dont l'aspect était d'ailleurs assez effrayant pour ne pas avoir besoin des circonstances mystérieuses d'une semblable apparition. (p.350)

---

14. Il est intéressant que Balzac utilise cette formule dans les phrases concernant les artistes ou les observateurs qui peuvent pénétrer les arcanes des choses et le cœur humain : «[...] nous ne devons pas perdre de vue, [...], que les arts ont quelque chose de surnaturel. Jamais l'œuvre la plus belle ne peut être comprise. Sa simplicité même repousse parce qu'il faut que l'admirateur ait le mot de l'énigme. Les jouissances prodiguées aux connaisseurs sont renfermées dans un temple, et le premier venu ne peut pas toujours dire : «Sésame, ouvre-toi!»» (*Des Artistes*, paru dans *La Silhouette* le 11 mars 1830, *Œuvres diverses*, Pléiade, t.II, p.714) ; «Elle [=l'œuvre d'art] est, dans un petit espace, l'effrayante accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé. Or, les sots, et ils sont en majorité, ont la prétention de voir tout d'un coup une œuvre. Ils ne savent même pas le *Sésame, ouvre-toi* ; mais ils admirent la porte» (*Ibid.*, p.714-715) ; dans la *Théorie de la démarche*, l'auteur se définit comme un observateur des phénomènes relatifs à l'homme, doué d'un coup d'œil perspicace et dit : «je suis venu me placer sur une chaise ; j'ai regardé les passants ; mais, après avoir admiré les trésors, je me suis sauvé d'abord, pour m'en amuser en emportant le secret du *Sésame ouvre-toi!*...» (Pléiade, t.XII, p.278).

Conforme aux règles du fantastique, le récit est imprégné d'un procédé qui a recours aux modalisateurs<sup>15</sup> : le narrateur utilise des mots tels que «comme si», «parut», «sans doute» pour indiquer l'ambiguïté de la véracité de l'énoncé ; cette apparition est si mystérieuse et si inquiétante qu'elle perturbe l'équilibre de l'esprit du caissier et le jette dans l'épouvante. Le doute est ici maintenu entre deux pôles, une explication d'ordre surnaturel et une autre d'ordre rationnel : il a eu lieu en réalité une intervention de l'être satanique qui peut traverser l'espace sans trouble; ou bien, si Castanier ne s'est pas aperçu de l'entrée d'un Anglais, c'est simplement qu'il était trop absorbé dans ses pensées, comme il est arrivé à Raphaël dans *La Peau de chagrin* un même événement concernant l'antiquaire<sup>16</sup>. Et cette voix : «*Tu n'es pas seul*» peut être interprétée, soit comme une simple illusion due à la mauvaise conscience ou à la tension psychologique du caissier qui était en train de commettre un crime, soit comme la voix réelle de Melmoth diabolique qui a deviné son sentiment<sup>17</sup>. Si la porte du couloir était grande ouverte, ce peut être à cause du pouvoir surnaturel de Melmoth, mais ce peut être aussi imputé à la négligence du concierge, quoiqu'il prétende : «*Depuis quatre heures, [...] personne n'est entré dans les bureaux*» (p.352). Si les actes de

15. Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.42-43.

16. «*Tout à coup il [=Raphaël] crut avoir été appelé par une voix terrible, et il tressaillit comme lorsqu'au milieu d'un brûlant cauchemar nous sommes précipités d'un seul bond dans les profondeurs d'un abîme. [...] il voyait briller au sein des ténèbres une sphère rougeâtre dont le centre était occupé par un petit vieillard [...]. Il ne l'avait entendu ni venir, ni parler, ni se mouvoir. Cette apparition eut quelque chose de magique.*» *La Peau de chagrin*, p.77.

17. Dans *L'Elixir de longue vie* aussi, Balzac se sert du même procédé : au moment où don Juan se décide à essayer l'elixir sur le cadavre de son père : «*il semblait même que le démon lui eût soufflé ces mots qui résonnèrent dans son cœur : Imbibe un œil!*» (p.483).

l'Anglais semblent être l'inversion totale de ceux de Castanier<sup>18</sup>, ce ne peut être que des coïncidences, ou bien il est possible que Melmoth le fasse exprès pour laisser entendre au caissier qu'il pénètre tout son secret criminel. Enfin une série de réactions physiques de Castanier<sup>19</sup>, provoquée par Melmoth, qui a l'air d'un phénomène étrange, nous permet aussi une explication rationnelle : ce serait le mauvais effet produit par le poêle comme l'auteur en fait reproche : «cette chaleur tiède qui produit sur le cerveau les effets pâteux et l'inquiétude nauséabonde» (p.348) ; ou comme Castanier lui-même l'explique, «cette souffrance intérieure» peut être attribuée à «la palpitation que, suivant les idées reçues, doit procurer un *mauvais coup* au moment où il se fait» (p.351). Si le genre fantastique consiste en cette hésitation entre les deux interprétations, comme le souligne Todorov, nous pouvons dire que cette scène de la caisse crée véritablement un effet fantastique.

Quand Castanier, sorti de la banque, s'est demandé s'il emmènerait Aquilina dans sa fuite à l'étranger ou non, il a entendu une voix : «Tu ne l'em mèneras pas!» qui «lui troubla les entrailles» (p.353). Il se retourna brusquement, vit là Melmoth, et s'écria : «Le diable s'en mêle donc!» (*Ibid.*). Ainsi Castanier commence à basculer vers l'explication surnaturelle, mais étant donné le ton un peu sarcastique de cette formule, nous pouvons penser qu'il demeure encore sceptique. Ici

18. Melmoth a demandé au caissier la même somme de cinq cent mille francs que celui-ci voulait détourner à son profit ; quand Castanier a contrefait la fausse signature Nucingen de la lettre de crédit, Melmoth est apparu avec une lettre de change acceptée par ce dernier ; l'Anglais signe John Melmoth avec la plume dont le caissier venait de se servir pour son faux, et l'écriture de celui-là «allait de droite à gauche à la manière orientale», qui est donc l'inversion de l'écriture à la manière occidentale.

19. Castanier fut pris «d'une sorte de tremblement convulsif en voyant les rayons rouges qui sortaient des yeux de cet homme» et ressentit «les douleurs que notre imagination suppose devoir être produites par l'empoisonnement. La plume dont Melmoth s'était servi lui causait dans les entrailles une sensation chaude et remuante assez semblable à celle que donne l'émétique» (p.351).

l'auteur ne manque pas de faire mention sur «la chaleur émétisante» (p.352), qui dérouté aussi le jugement du lecteur. De plus, sur le plan de la narration, il reste un doute parce que le narrateur qui évite subtilement de préciser à qui appartient cette voix, nous laisse la possibilité d'une autre explication : la présence de Melmoth n'aurait rien à voir avec cette voix, qui serait la voix intérieure de Castanier lui-même, comme dans le cas de Raphaël<sup>20</sup>. Peu après, Castanier a entendu de nouveau une voix : «Tu ne partiras pas», mais cette fois l'auteur ne laisse aucun doute : «la voix étrange [de l'Anglais] fit affluer au cœur du caissier tout son sang» (p.354). Cependant c'est le caissier encore incrédule qui, à la suite de réflexions, finit par considérer cet événement étrange comme «des niaiseries» (p.354).

Lors de la rencontre avec Melmoth au Gymnase, Castanier l'a entendu encore une fois crier «Faussaire!» ; «En entendant ce mot, Castanier regarda les gens qui se promenaient. Il crut apercevoir un étonnement mêlé de curiosité sur leurs figures» (p.364). Avec le verbe : «croire», l'auteur réussit à maintenir l'ambiguïté du texte, de sorte que le lecteur hésite entre les deux causes : l'hallucination de Castanier ou l'existence de l'être surnaturel. Comme Melmoth annonce au caissier : «Veux-tu savoir ta destinée? [...] tu comptais voir un spectacle, il ne te manquera pas, tu en auras deux» (p.365), Castanier assiste par anticipation à des scènes sinistres dans sa vie future. Ne pouvant plus supporter ce

---

20. Dans la scène des confessions de Raphaël, il avoue : «Comment expliquer la fascination d'un nom? FÆDORA me poursuivit comme une mauvaise pensée avec laquelle on cherche à transiger. Une voix me disait : "Tu iras chez Fœdra." J'avais beau me débattre avec cette voix et lui crier qu'elle mentait, elle écrasait tous mes raisonnements avec ce nom» (*La Peau de chagrin*, p.146) ; «À peine placé, je reçus un coup électrique dans le cœur. Une voix me dit : "Elle est là!" Je me retourne, j'aperçois la comtesse au fond de sa loge» (p.155).

spectacle<sup>21</sup>, il veut s'en aller, mais Melmoth l'en empêche «par un effet de l'horrible puissance dont nous sentons les effets dans le cauchemar» ; «Cet homme était le cauchemar même» (p.366). A la sortie du théâtre, Castanier voit changer le paysage devant lui<sup>22</sup> et entend une musique délicieuse, mais Aquilina à côté de lui, qui ne les perçoit pas du tout, le croit «fou» et l'appelle «vieille boule détraquée» en le voyant «dans l'attitude d'un mangeur d'opium en extase» (p.369). Selon l'énumération de Todorov<sup>23</sup>, les types d'explication rationnelle sont : le hasard, le rêve, l'influence des drogues, les supercheries, les jeux truqués, l'illusion des sens, la folie. Le cas Castanier peut s'y appliquer : au yeux d'Aquilina qui ne voit rien d'extraordinaire en Melmoth<sup>24</sup>, Castanier est devenu fou, ou il est compté parmi les hommes tourmentés par un cauchemar ou paralysés par un opium.

Cependant quand Melmoth se montre de nouveau chez Aquilina, celui-là a quelque chose d'inquiétant, non seulement pour Castanier mais aussi pour celle-ci. Car «fascinée par le regard étrange de l'inconnu, Aquilina demeura sans force» (p.370). Et frappée d'horreur en voyant le changement complet de la physionomie de Castanier, elle lui demande : «Que s'est-il passé en si peu de temps entre cet homme diabolique et toi?» (*Ibid.*). C'est à son tour de subir la force surnaturelle de Castanier satanique. Ainsi Balzac ne cesse de faire planer le doute et l'effroi sur

21. Marie-Claude Amblard voit l'originalité de Balzac par rapport à Maturin dans «le caractère «visuel» et «scénique» de l'argumentation de Melmoth». *L'Œuvre fantastique de Balzac, sources et philosophie*, Didier, 1972, p.68.

22. Le paysage sinistre de Paris dont le boulevard est humide et sombre sous le ciel pluvieux et noir, se métamorphose en paysage plein de soleil avec les joyeux Parisiens endimanchés.

23. Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p.50.

24. «Castanier revint à sa loge suivi de l'étranger, qu'il s'empressa de présenter à Mme de La Garde, [...]. Aquilina ne parut point surprise de voir Melmoth» (p.365).

l'intrusion du surnaturel dans l'univers des protagonistes.

Jusqu'ici l'équilibre de la tension qui oppose le surnaturel et le rationnel ne se dissout à aucun moment. Le merveilleux et la vraisemblance se juxtaposent, voire quelquefois se confondent : dans la peinture détaillée de la vie bourgeoise de Castanier, il y a un reflet du fantastique, qui apparaît sous forme de parodie : par exemple, quand Balzac explique les dettes énormes de Castanier, la cause de son crime, il utilise cette expression : entraîné dans «le tourbillon de la fourniture» (p.359) par les marchands, les ouvriers, les fabricants de Paris qui se font faire les commandes dans «les ténèbres d'un devis approximatif» (*Ibid.*), Castanier est tombé dans «l'abîme [qui] s'entrouvre alors en vomissant une colonne de chiffres<sup>25</sup>» (p.360).

R. Amossy et E. Rosen, qui considèrent tout le texte de *Melmoth* de Balzac comme une parodie du conte fantastique, en fournissent quelques raisons :

Le conte balzacien s'écarte de cette voie royale du fantastique. Plutôt que de sonder les profondeurs méconnues du moi, il s'exerce à l'exploration des rouages de la société. La parodie se donne pour l'instrument de ce détournement. [...] La narration à la première personne, conventionnelle dans le genre fantastique, le cède chez Balzac à une présentation du récit à la troisième personne. La production de l'inquiétude et de l'indécision fantastique requiert en effet un narrateur qui soit également acteur du drame qu'il relate. Le témoignage direct apparaît comme une recette éprouvée pour susciter l'angoisse du lecteur, dont elle stimule l'identification. La narration à la troisième personne maintient au contraire l'écart entre l'instance de l'énonciation et les personnages du récit, propice aux jeux de

---

25. Cette formule évoque une scène de *Vathek* de William Beckford où Vathek est entré dans l'Eblis : à peine avait-il lu les mots magiques, la montagne trembla et «le rocher s'entrouvrit, et laissa voir dans son sein un escalier de marbre poli, qui paraissait devoir toucher à l'abîme. Sur chaque degré étaient posés deux grands cierges, [...] dont la vapeur camphrée s'élevait en tourbillon sous la voûte.» *Vathek*, José Corti, 1984, p.205.



retournements de sens<sup>26</sup>.

Il est vrai que dans cette nouvelle, Balzac est plus soucieux de dépeindre le drame social lié étroitement au mécanisme économique, que de révéler celui de l'individu, ses cauchemars et ses visions, relevant de l'inconscient. Mais l'intrusion d'un mystère inquiétant perturbe néanmoins l'équilibre de l'esprit des personnages, et un phénomène insolite peut être interprété par deux explications opposées ; ce qui nous permet de dire que le récit balzacien satisfait les conditions essentielles du genre fantastique. Quant à la narration, l'utilisation de la première personne peut être tenue pour une caractéristique fondamentale du fantastique, comme l'affirme Todorov<sup>27</sup>, certes, mais d'autre part comme l'indique Joël Malrieu, «il en est trop, et non des moindres, où la narration s'exerce à la troisième [personne], pour que l'on puisse les considérer comme de négligeables exceptions<sup>28</sup>». Selon lui, «Loin d'être l'expression d'un auteur omniscient, le récit fantastique, même rédigé à la troisième personne, se présente comme l'expression d'une subjectivité parmi d'autres<sup>29</sup>.» C'est précisément cette technique de la troisième personne que Balzac utilise, au moins quand il s'agit de la relation entre Castanier et Melmoth : l'image mystérieuse de Melmoth est rapportée à travers les

26. R. Amossy et E. Rosen, «*Melmoth réconcilié* ou la parodie du conte fantastique», p.165.

27. «Dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement «je» : c'est un fait empirique que l'on peut vérifier facilement. *Le Diable amoureux*, le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Aurélia*, les contes de Gautier, ceux de Poe, *la Vénus d'Ille*, *Inès de las Sierras*, les nouvelles de Maussasant, certains récits d'Hoffmann : toutes ces œuvres se conforment à la règle. Les exceptions sont presque toujours des textes qui, de plusieurs autres points de vue, s'éloignent du fantastique.» Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p.87.

28. Joël Malrieu, *op.cit.*, p.132.

29. *Ibid.*, p.134-135.

yeux de Castanier, celui-là ne se présente pas toujours comme une réalité objective. Par exemple, Castanier voit le spectacle au théâtre qui annonce sa future néfaste, mais il n'est pas certain que ce destin l'attende vraiment, s'il n'acceptait pas la proposition de Melmoth. Car son plan de fuite est si soigneusement élaboré qu'il est possible qu'il s'enfuit avec succès. Surtout le transfert du pouvoir par un pacte est caché non seulement à la vue d'Aquilina, mais aussi à celle du lecteur<sup>30</sup>. Quand Balzac revient au statut de l'auteur omniscient, il interrompt le récit en y insérant une phrase telle que «Pour expliquer ce fait [...], il est nécessaire de rapporter succinctement quelques circonstances de sa vie antérieure» (p.355). C'est ainsi que le récit à la troisième personne ne maintient pas toujours la distinction entre le subjectif et l'objectif, mais il arrive au contraire qu'il l'annihile et apparaît comme l'expression de la subjectivité des protagonistes.

Or à l'époque de la publication de *Melmoth réconcilié* (1835), le genre fantastique, dont la recette était alors trop exploitée, était déjà tombé en désuétude: Charles Nodier, par exemple, qui l'a tant loué en 1830, adopte la position négative à ce sujet en 1833<sup>31</sup>, aussi bien que le

30. Balzac se borne à faire allusion à la conclusion du pacte de la manière suivante : «Il [=Melmoth] prit Castanier par la main, et Castanier se leva. Tous deux allèrent dans le salon sans lumières. [...] La porte de l'appartement se ferma violemment, et bientôt Castanier reparut» (p.370) ; quand Castanier a vendu à son tour le pacte, cet échange est décrit de la même façon : «— Venez là-bas, à l'endroit où il n'y a personne», répondit Castanier en montrant un coin de la cour. Claparon et son tentateur échangèrent quelques paroles, chacun le visage tourné contre le mur. Aucune des personnes qui les avaient remarqués ne devina l'objet de cet *a parte*, quoiqu'elles fussent assez vivement intriguées par la bizarrerie des gestes que firent les deux parties contractantes» (p.384).

31. «Le fantastique est un peu passé de mode, et il n'y a pas de mal. L'imagination abuse trop facilement des ressources faciles ; et puis ne fait pas du bon fantastique qui veut. La première condition essentielle pour écrire une bonne histoire fantastique, ce serait d'y croire fermement, et personne ne croit à ce qu'il invente. Il arrive aussi bientôt qu'une

public qui s'en lasse<sup>32</sup>. Balzac lui-même écrit un article dans *La Caricature* en 1832, où le mot fantastique est envisagé comme «programme malsain d'un genre dans toute sa nouveauté, il est vrai, mais qu'on a déjà trop usé par l'abus du nom seulement<sup>33</sup>». Par conséquent, contrairement à l'opinion d'Amossy et Rosen, Balzac n'a pas écrit cette œuvre pour répondre à «l'attente d'un public engoué de fantastique<sup>34</sup>». S'il a publié *Melmoth réconcilié* à contre-courant du temps, c'est qu'il visait à créer, plutôt que la parodie du conte fantastique, un autre conte fantastique fondé sur une nouvelle norme : comme nous l'avons examiné dans le chapitre précédent, Balzac, soumettant son protagoniste à l'inévitable pression de l'ordre politique et social, met en lumière l'étrangeté de la réalité même. C'est par là qu'il voulait se démarquer d'autres écrivains contemporains.

### 3. Le Problème du salut

En proie aux «douleurs que les poètes sacrés, les apôtres et les grands oracles de la foi nous ont dépeintes en des termes si gigantesques» (p.377), Castanier court chez son prédécesseur et la première question qu'il pose à un prêtre après avoir appris la mort de Melmoth, c'est : «Comment est-il mort? » (*Ibid.*) ; envieux de sa mort édifiante, il s'écrie : «Il est bien heureux, lui! [...], il est mort avec la certitude d'aller au ciel» (p.380). On reconnaît là le thème du salut. Si

---

combinaison d'effets trop arrangés, un jeu trop recherché de la pensée, un trait maladroitement spirituel viennent trahir le sceptique dans le récit du conteur, et l'illusion s'évanouit.» Charles Nodier, *Jean-François les bas-bleus*, in *Contes*, Garnier, 1961, p.362.

32. Voir Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, p.82-83.

33. *La Caricature*, le 16 février 1832, d'après Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, p.84.

34. R. Amossy et E. Rosen, *op.cit.*, p.164.

nous suivons le processus de la modification du titre [*Le Dernier Bienfait de Melmoth*<sup>35</sup> → *Le Dernier Bienfait du Melmoth-le-Voyageur*<sup>36</sup> → *La Fin de Melmoth*<sup>37</sup> → *Melmoth réconcilié* → (*Melmoth converti*<sup>38</sup>)], nous pouvons observer en premier lieu que l'intérêt de Balzac se concentre toujours sur le dernier moment de la vie de Melmoth ; deuxièmement, au cours de l'élaboration du récit, a eu lieu le glissement de l'essentiel : il ne s'agit plus de «comment Melmoth trouve un remplaçant», mais de «comment il est mort» .

Grâce au pacte satanique, Castanier s'est libéré des lois du temps et de l'espace et peut jouir de tous les plaisirs terrestres, mais c'est à cause de cela qu'il a un goût passionné de l'infini, que Dieu lui seul peut combler. Goethe aussi traite ce thème dans *Faust* sous un autre aspect : dans le *Prologue dans le ciel*, le Seigneur permet à Méphistophélès d'exposer Faust à la tentation, parce que «tout homme qui marche peut s'égarer<sup>39</sup>» ; selon lui, puisque l'homme est enclin à la paresse, «un compagnon actif, inquiet<sup>40</sup>», comme le diable, est nécessaire pour l'aiguillonner et en fin de compte, pour le faire «suivre la voie étroite du

35. *Pensées, Sujets, Fragments*, vers le milieu de 1830.

36. Le titre de deux faux débuts écrits au verso de notes pour son projet de Société d'abonnement général en octobre-novembre 1830.

37. Selon la lettre adressée à Lequien (le 1er septembre 1834, *Correspondance*, t.II, p.548), Balzac lui a vendu cette nouvelle sous ce titre.

38. Dans une lettre incomplète sans date (selon la conjecture de Roger Pierrot, après juillet 1846), Balzac remplace le titre par *Melmoth converti* (*Correspondance*, t.V, p.143) ; il est possible qu'il veuille une autre réédition, qui toutefois ne se verra jamais réaliser.

39. Goethe, *Faust*, traduction de Gérard Nerval, GF-Flammarion, 1960, p.45.

40. *Ibid.*

Seigneur<sup>41</sup> ». C'est ainsi que la puissance diabolique, tout en voulant le mal, conduit l'homme malgré elle vers le bien. Bref, le diable n'est qu'un instrument de l'amour divin. Le jour où Méphistophélès s'approche de Faust pour la première fois sous la forme d'un barbet noir, il nous suggère le dénouement du drame, le salut éternel de Faust : c'est le jour de Pâques. Par une sorte de contamination faustienne, le Melmoth balzacien est incité par le pouvoir satanique à se réconcilier avec Dieu. De ce point de vue, Melmoth et le héros de *L'Elixir de longue vie* illustrent une opposition radicale : bien que don Juan et Melmoth soient devenus les maîtres du monde, celui-ci abandonne sa force diabolique, tandis que celui-là garde son satanisme jusqu'à la fin, en refusant catégoriquement sa canonisation de peur que « la majesté de l'enfer<sup>42</sup> » ne soit insultée. Sans doute ce revirement religieux peut-il s'allier à celui du principe de l'auteur : au moment de la rédaction de *L'Elixir* (1830), Balzac était libéral et anticlérical, alors que plus tard il finit par faire profession de légitimisme et de catholicisme<sup>43</sup>. D'une part, P.-G. Castex fait remarquer l'influence du martinisme sur le titre de l'œuvre<sup>44</sup> ; d'autre part, Albert Béguin envisage cette nouvelle comme le mythe de la « fin de Satan » ,

41. *Ibid.*

42. *L'Elixir de longue vie*, p.495.

43. Balzac affiche ses principes dans *L'Avant-propos de la Comédie humaine* (1842) : « J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie ». Pléiade, t.I, p.13.

44. « Le titre même de *Melmoth réconcilié* répond à de chères préoccupations. La « réconciliation » de la créature avec Dieu est, on le sait, le but que Martines de Pasqually assignait à sa théurgie : elle est demeurée une ambition fondamentale de l'enseignement martiniste auquel Balzac a été initié. Peut-être songe-t-il à la signification mystique du terme, en l'associant au nom du maudit qu'a enfanté l'imagination de Maturin. » P.-G. Castex, *op.cit.*, p.211.

commun à la génération romantique<sup>45</sup>.

Mais l'allure ironique qu'on peut trouver tout au long du texte éveille notre méfiance à l'égard de l'authenticité de la conversion religieuse de l'auteur. Roland Chollet et René Guise indiquent à ce sujet : «Balzac éprouve certes la nostalgie d'une croyance, mais il semble aussi rompre abruptement avec ses conceptions libérales en optant pour un système réactionnaire en accord étroit avec la Restauration. Son ralliement religieux, s'il a vraiment eu lieu, est éphémère, et il gardera essentiellement un sens politique [...]»<sup>46</sup>. Comme en témoigne l'article intitulé *Essai sur la situation du parti royaliste* (paru le 26 mai et le 2 juin 1832), la religion n'est pour Balzac qu'un moyen du gouvernement «pour faire accepter au peuple ses souffrances et le travail constant de sa vie»<sup>47</sup>. Cela nous écarte donc de toute interprétation morale ou spirituelle du texte. En effet, après Melmoth et Castanier, il n'est plus question de réconciliation avec Dieu. Certains critiques doutent même de la réconciliation de Castanier<sup>48</sup>. Il faut nous rappeler ce passage

45. «En est-il de plus pitoyable que le grand Banni, le grand Infortune, frappé par l'implacable décret de la Justice éternelle? Le romantisme aime ce malheur absolu, confondu un peu lord Byron avec Satan, mais se persuade en même temps que l'heure est proche où le mal sera vaincu, la douleur pour toujours apaisée. Dans cette littérature [...], Satan devient une figure symbolique : ce qui s'y exprime, c'est la noire splendeur du Mal, mais c'est aussi l'espoir de voir bientôt tant d'ombre réabsorbée dans l'unique Lumière triomphante.» Préface à *Melmoth réconcilié* de l'édition du Club français du livre, *L'Œuvre de Balzac*, t.3, 1962, p.640-641.

46. Roland Chollet et René Guise, *Œuvres diverses*, Pléiade, 1990, t.I, p.1483.

47. *Œuvres diverses*, Pléiade, 1996, t.II, p.1058.

48. Par exemple, Annie Le Brun signale : «Seulement, la «réconciliation», justement, ne se fait pas. Certes, Castanier se défait de sa dépouille satanique, mais pour aller mourir en chrétien médiocre, surtout poussé par la crainte de l'enfer.» *Les Châteaux de la subversion*, J.-J.Pauvert et éditions Garnier Frères, 1982, p.29.

de la *Note* concernant «une condition dans le pacte qui laisse un espoir au damné» : «Son salut peut se faire encore, s'il trouve un *remplaçant*, mot technique qui traduit brièvement le sens de cet article secret du pacte» (p.389). Il nous semble en fait qu'il insinue par là la conscription : selon le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* de 1838, le mot «*remplaçant*» signifie «celui qui remplace un jeune homme appelé au service militaire» et dans la rubrique de «conscription», on peut voir une longue explication historique dont la partie est consacrée à la différence entre la loi de conscription en France et celle des principaux états de l'Europe :

Nous ne nous occuperons que de la faculté du remplacement, dont l'application est bien plus large, selon notre loi de recrutement, que dans les autres pays où la conscription est en usage. Cette faculté, en elle-même, est en contradiction avec le principe sur lequel est fondée la loi de la conscription, le devoir de chaque citoyen de concourir à la défense de la patrie. [...] Le recrutement de l'armée est un impôt en hommes, et par conséquent le plus pesant de tous, celui où les inégalités de fortune se font le plus sentir. [...] l'égalité absolue ne serait ici qu'une inégalité choquante. La plus fautive et la plus injuste de toutes les méthodes de remplacement est celle qui le laisse à la charge de celui qui veut se faire remplacer. Car il en résulte que le remplacement devient une spéculation purement mercantile, une véritable traite d'hommes, avec concurrence et avec des chances de baisse et de hausse, qui toutes retombent sur les citoyens les moins aisés, et doublent ou triplent l'impôt pour eux.

Le rédacteur de cet article (Gal de Vaudoncourt), en faisant remarquer l'existence de la «spéculation de la part des marchands de remplaçants», déplore l'inégalité du système français de remplacement où les hommes sont vendus et achetés à un prix qui varie selon les fluctuations du cours. S'il en est ainsi, ce que le narrateur de la *Note* entend par cette formule : «mot technique qui traduit [...] le sens de cet article secret du pacte» peut être considéré comme la possibilité d'acheter un remplaçant pour se

dispenser d'un certain service obligatoire.

Ainsi le problème du salut n'est plus abordé sur le plan ethico-religieux ni du point de vue romantique. A la différence de Faust et du Melmoth de Maturin, auprès de Castanier, il n'existe aucune femme angélique telle que Marguerite ou Immalie-Isidora<sup>49</sup>, qui puisse le diriger vers la voie du ciel<sup>50</sup> : en revanche, Balzac met en question l'état d'esprit de l'ancien militaire, et s'efforce de prouver que l'«âme vierge de raisonnement» (p.380) de celui-ci est prête à recevoir les paroles divines. Rappelons-nous qu'il invoque la *foi du charbonnier* pour l'occasion. Balzac, au lieu d'avoir recours à la femme idéale et éternelle, type romantique, se sert d'un moyen plus réaliste qui s'attache étroitement au problème de la civilisation moderne. Malgré son intention de développer dans la seconde moitié de cette nouvelle «le vrai sujet, le poids d'une idée religieuse<sup>51</sup>», Balzac lui-même le renie dans un dénouement ludique où le mysticisme de Jacob Boehm est la risée de clercs de notaire nommés «mauvais diables». Comme Irène Bessière le signale, la réconciliation n'est pas «réalisation de soi ou don de la paix spirituelle, mais reconnaissance dernière de l'ordre culturel : observation de la règle religieuse et de la règle sociale, celles-là même [...] contraignent chacun à la «médiocrité», à la dépossession personnelle, au manque d'être<sup>52</sup>». Il est donc tentant de penser que, ce qui est essentiel dans cette nouvelle, ce n'est pas tant la réconciliation des protagonistes avec Dieu que leur

49. «elle [=Immalie] semblait un ange descendu du ciel avec un message de réconciliation qu'elle apportait en vain». *Melmoth ou l'Homme errant*, p.390.

50. C'est encore dans un roman de jeunesse intitulé *Annette et le criminel* que Balzac fait entrer en scène une femme-ange, grâce à laquelle Argow meurt, «réconcilié avec le ciel». *Annette et le criminel*, 1824, t.IV, p.189, Les Bibliophiles de l'originale, 1963.

51. *Correspondance*, t.V, p.849.

52. Irène Bessière, *op.cit.*, p.219.



réconciliation avec la médiocrité de la réalité. Cette reconnaissance dernière qui les ramène au réel, risque d'anéantir l'espace imaginaire et de faire disparaître les éléments fantastiques.

#### 4. L'anéantissement de l'espace fantastique

C'est encore Irène Bessière qui note : «Le pacte diabolique devient le symbole du pacte social, tel que le construit et le pratique la bourgeoisie libérale<sup>53</sup>». Quoique Castanier reste dans l'espace fantastique, il représente aussi un certain type de bourgeoisie, comme Balzac le relate d'un ton ironique au début du texte. Il demeure d'une certaine manière dans la médiocrité bourgeoise même après avoir obtenu un pouvoir surnaturel sans limite : sa vengeance ne s'exerce ni sur la société ni sur toute l'humanité comme celle de Byron, mais seulement sur sa maîtresse qui l'a trahi. S'il se convertit au catholicisme comme son prédécesseur, ce n'est pas du tout grâce à un repentir sincère<sup>54</sup> par la prise de conscience d'avoir commis un sacrilège, mais simplement parce qu'il s'aperçoit qu'il a fait un mauvais calcul en acceptant la proposition de Melmoth. L'auteur compare d'une façon ironique sa soif de l'infini aux «niaiseries sociales» : «il [=Castanier] ressemblait à ces banquiers riches de plusieurs millions à qui rien ne résiste dans la société ; mais qui,

53. *Ibid.*

54. Melmoth est mort comme un véritable chrétien repentant selon son confesseur : «Les pleurs de son repentir excités par la grâce ont coulé sans tarir, la mort seule a pu les arrêter. L'Esprit saint était en lui. Ses paroles ardentes et vives ont été dignes du roi-prophète. [...] Quoique grandes qu'aient été ses fautes, son repentir en a comblé l'abîme en un moment. La main de Dieu s'est visiblement étendue sur lui, car il ne ressemblait plus à lui-même, tant il est devenu saintement beau. Ses yeux si rigides se sont adoucis dans les pleurs. Sa voix si vibrante, et qui effrayait, a pris la grâce et la mollesse qui distinguent les paroles des gens humiliés» (p.378). D'autre part, Balzac ne mentionne pas comment est mort Castanier.

n'étant pas admis aux cercles de la noblesse, ont pour idée fixe de s'y agréger, et ne comptent pour rien tous les privilèges sociaux acquis par eux, du moment où il leur en manque un» (p.380). C'est là que réside une différence nette entre Melmoth et Castanier. L'auteur prend soin de préciser cette différence : Castanier n'a pas comme Melmoth, «l'inextinguible puissance de haïr et de mal faire» ; il se sent «démon à venir», mais non pas «démon pour l'éternité» (p.376). En somme, chez Castanier la quantité l'emporte sur la qualité. Cette tendance se voit accentuée dans le dénouement, qui, pour reprendre les termes d'Albert Béguin, «reposera sur la bizarre idée de l'usure du mal par le temps, de sa progressive dévaluation, comparable à celle d'une monnaie<sup>55</sup>».

En réalité, dès le début du texte, s'impose «la loi de l'équilibre du *Tout se paye*<sup>56</sup>» dans la relation entre Melmoth et Castanier. Dans la première rencontre des deux, si Melmoth se montre à la caisse, c'est pour toucher une lettre de change, équivalente à cinq cent mille francs, la somme que Castanier a volée de Nucingen et en même temps, qui représente le prix de son âme<sup>57</sup>. Quand Melmoth se présente chez Aquilina, il affecte aussi de faire une affaire financière avec Castanier en disant : «permettez-nous de terminer une affaire qui ne souffre aucun retard» (p.370). Tout le récit abonde en termes commerciaux investis d'un double sens : par exemple, pour révéler la nature du pacte, Balzac

---

55. Albert Béguin, préface à *Melmoth réconcilié*, p.647-648.

56. Lucienne Frappier-Mazur, *op.cit.*, p.208.

57. Melmoth tente Castanier avec ces paroles : «D'un seul mot, tu restituerais dans la caisse du baron de Nucingen les cinq cent mille francs que tu y as pris. Puis, en déchirant ta lettre de crédit, toute trace de crime serait anéantie» (p.368). Cette somme est donc la compensation de l'âme vendue de Castanier.

utilise le verbe «endosser<sup>58</sup>», qui signifie «prendre ou accepter la responsabilité», mais ce verbe nous rappelle le sens commercial qu'on peut trouver dans un passage précédent où l'auteur explique «des circulations<sup>59</sup>»; ou avec le mot «dot<sup>60</sup>», on a l'impression que le pacte diabolique se réduit à une sorte de contrat de mariage. Comme l'indiquent les mots de Castanier : «Je lui ai vendu mon âme. [...] Il m'a pris mon être, et m'a donné le sien» (p.370) et ceux du narrateur : «terrible pouvoir qu'il venait d'acheter, au prix de son éternité» (p.374), le système de l'achat et de la vente, celui de l'offre et de la demande fonctionne dans l'univers métaphysique. Lorsque Castanier confronte ce qu'il a gagné et ce qu'il a perdu par la conclusion du pacte et s'aperçoit que c'est un contrat léonien, il lui vient à l'esprit de racheter sa part de la vie d'Au-delà en échange de la toute puissance terrestre. Selon lui, «dans une époque dont la fatale indifférence en matière de religion était proclamée par les héritiers de l'éloquence des Pères de l'Église, il devait rencontrer facilement un homme qui se soumit aux clauses de ce contrat pour en exercer les avantages» (p.382). La puissance diabolique n'est plus considérée sur le plan religieux, mais seulement sur le plan économique, de telle sorte qu'elle devient capable de circuler dans le marché comme les marchandises et les actions :

«Il est un endroit où l'on cote ce que valent les rois, où l'on soupèse les peuples, où l'on juge les systèmes, où les

58. «Les insensés qui souhaitent la puissance des démons, la jugent avec leurs idées d'hommes, sans prévoir qu'ils endosseront les idées du démon en prenant son pouvoir, [...]» (p.376) C'est nous qui soulignons.

59. «C'est des billets qui ne représentent ni marchandises ni valeurs pécuniaires fournies, et que le premier endosseur paie pour le complaisant souscripteur, espèce de faux toléré parce qu'il est impossible à constater, et que d'ailleurs ce dol fantastique ne devient réel que par un non-paiement» (p.360). C'est nous qui soulignons.

60. «la suprême puissance apporta le néant pour dot» (p.374).

gouvernements sont rapportés à la mesure de l'écu de cent sous, où les idées, les croyances sont chiffrées, où tout s'escompte, où Dieu même emprunte et donne en garantie ses revenus d'âmes, car le pape y a son compte courant. Si je puis trouver une âme à négocier, n'est-ce pas là?» (*Ibid.*).

Castanier peut trouver facilement son remplaçant dans la Bourse, un spéculateur nommé Claparon. Balzac décrit dans un ton satirique la conversation entre les deux personnes :

— Je connais une affaire qui vous les ferait payer en un moment, reprit Castanier, mais qui vous obligerait à ...

— À quoi?

— À vendre votre part du paradis. N'est-ce pas une affaire comme une autre? Nous sommes tous actionnaires dans la grande entreprise de l'éternité. (p.383-384)

Ici s'opère totalement «l'identification physiologique vie-capital<sup>61</sup>», et en même temps, le pacte diabolique perd sa puissance surnaturelle, qui permet au contractant d'échapper à la condition de l'homme contraint par l'espace et le temps, et il ne peut que satisfaire son besoin de possession matérielle. Autrement dit, «la subordination radicale du spirituel au matériel<sup>62</sup>» ; désormais le pouvoir satanique, coté en Bourse, est sujet aux fluctuations du marché, et se voit rapidement usé et dévalué: il n'est plus une valeur inestimable, mais réduit à une question de sommes d'argent:

L'inscription sur le Grand-livre de l'enfer, et les droits attachés à la jouissance d'icelle, mot d'un notaire que se substitua Claparon, fut achetée sept cent mille francs. Le notaire revendit le traité du diable cinq cent mille francs à un entrepreneur en

61. Lucienne Frappier-Mazur, *op.cit.*, p.218.

62. R. Amosy et E. Rosen, «*Melmoth reoncilié* ou la parodie du conte fantastique» p. 163.

bâtiment, qui s'en débarrassa pour cent mille écus en le cédant à un marchand de fer ; et celui-ci le rétrocéda pour deux cent mille francs à un charpentier. Enfin, à cinq heures, personne ne croyait à ce singulier contrat, et les acquéreurs manquaient faute de foi. (p.385-386)

A cinq heures et demie, «le détenteur» (p.386) du pacte est un peintre en bâtiment et il s'en débarasse tout de suite en le cédant à un clerc de notaire, amoureux d'une courtisane nommée Mme Euphrasie et la valeur du pacte baisse jusqu'au prix d'un châle :

Le pacte consommé, l'enragé clerc alla chercher le châle, monta chez Mme Euphrasie ; et, comme il avait le diable au corps, il y resta douze jours sans en sortir en y dépensant tout son paradis, en ne songeant qu'à l'amour et à ses orgies au milieu desquelles se noyait le souvenir de l'enfer et de ses privilèges. (p.387)

Comme nous l'avons examiné dans le chapitre I, l'utilisation du mot «pacte» crée une atmosphère fantastique même s'il ne s'agit pas d'un pacte avec le diable, et s'associe à un être qui a quelque chose de satanique ; par contre le remplacement du terme «pacte» par les mots tels que «affaire», «marché», «traité», «contrat», qui désignent directement l'aspect commercial, prive le mot de sa puissance diabolique. Celle-ci est traitée comme une monnaie fiduciaire, dont les valeurs ne sont fondées que sur la confiance qu'on leur accorde. La conjugaison du terme «pacte» avec le verbe «consommer» et celle du «paradis» avec «dépenser» dans la citation ci-dessus amènent ce qui appartient à l'ordre surnaturel et mystique dans la circulation des capitaux. Comme le remarquent R. Amossy et E. Rosen, le jeu de mots : «avoir le diable au

corps» peut être pris aux registres à la fois sexuel et religieux<sup>63</sup> ; «cet emploi du même matériel est comique dans la mesure où il favorise l'interaction imprévue de deux registres distincts<sup>64</sup>». Ce jeu de mots, évoquant les autres œuvres balzaciennes qui relèvent de la lignée de Rabelais, *Les Cent Contes drolatiques* (surtout *L'Héritier du Dyable* et *Le Succube* où l'auteur se sert de la même expression), transforme la terreur en rire et l'inquiétude en critique satirique. Bien que la relation entre le clerc et Euphrasie fasse pendant à celle entre Castanier et Aquilina<sup>65</sup>, parallèlement à la dévaluation du pouvoir satanique, celle-là manque de toute grandeur : tandis que l'auteur dépeint Aquilina comme fidèle à son amant de cœur et trop fière pour recevoir de l'argent de Castanier, Euphrasie est représentée d'une manière tout à fait ironique<sup>66</sup> ; d'autre part, le clerc, loin d'éprouver la soif de l'infini, trouve la mort, se trompant sur la dose d'une drogue qu'il utilise pour se soigner d'une

63. «1/ dans le sens de frénésie sexuelle propre à l'expression figée ; 2/ dans le sens de possession diabolique» R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, p.115.

64. *Ibid.*

65. Dans *La Peau de chagrin*, Aquilina et Euphrasie apparaissent dans le banquet de Taillefer et Balzac fait ressortir le contraste de physionomie entre les deux : et sur le plan mental, celle-là est appelée «l'âme du vice», celle-ci «le vice sans âme» (p.114). Tenant compte du fait qu'au stade d'épreuves, elle s'appelait simplement madame Sauvage, qui sera remplacée par Euphrasie au moment de l'édition Furne, nous pouvons dire que Balzac met en scène Euphrasie pour qu'elle fasse pendant à Aquilina.

66. Philippe Hamon définit «l'ironie» de la manière suivante : «l'ironie est un acte de "dissimulation transparente" par lequel quelqu'un signifie *a*, pense *non-a* et veut faire comprendre *non-a*» (*Le Grand Atlas des littératures*, encyclopædia Universalis, 1990, p.56). C'est Euphrasie signifiant «bonne parole, bonne élocution» (Paul Perron, *op.cit.*, p.50) qui a communiqué au clerc la maladie vénérienne, cause de sa mort : cela nous fait penser que la formule de l'auteur : «cette bonne et belle fille, appelée Euphrasie» (p.386) est d'une ironie amère.

maladie honteuse et sa mort est traitée comiquement<sup>67</sup>. De sorte que le pacte satanique cesse de faire appel à l'infini de l'espace imaginaire, et finit par être circonscrit à un espace exigü de l'ordre réel. Ainsi dès la disparition de Castanier du cadre du récit, il n'y a plus de terrain d'intervention du surnaturel : il est vrai qu'à la Bourse, le soudain changement de physionomie opéré entre Castanier et Claparon excite les gens et leur inspire l'effroi, mais cela ne dure qu'un instant. Le narrateur parle ironiquement de « la fatale indifférence en matière de religion » : « A cette heure où tous les intérêts sont en jeu, Moïse, en paraissant avec ses deux cornes lumineuses, obtiendrait à peine les honneurs d'un calembour, et serait nié par les gens en train de faire des *reports* » (p.385). Un événement surnaturel qui ne peut plus perturber l'équilibre intellectuel d'un personnage, perd son effet fantastique. Cela nous permet de dire que Castanier, quoique profondément impliqué dans le système économique, reste encore dans le domaine fantastique, oscillant entre le réel et l'irréel, tandis qu'après lui, les données irréelles, dépourvues de pouvoir surnaturel, sont ramenées au cadre du réel. Comme Annie Le Brun l'indique, cette nouvelle est, dans un sens, « l'une des plus brillantes victoires de la raison marchande<sup>68</sup> ». Ainsi on voit s'anéantir l'espace fantastique à la fin. Bien que Balzac partage la soif de l'infini et la souffrance que ses protagonistes éprouvent en faisant de vains efforts pour s'égalier à Dieu, il ne lui reste plus que la raillerie dans la société contemporaine, telle qu'il déplore dans la préface de *La Peau de chagrin*.

Enfin, les auteurs ont souvent raison dans leurs impertinences contre le temps présent. Le monde nous demande de belles

---

67. « Le clerc creva donc sous le poids du vif-argent » (p.387). Balzac, en exploitant le double sens du mot « vif-argent » et celui de l'expression « sous le poids », souligne l'aspect comique. Voir R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, p.122.

68. Annie Le Brun, *op.cit.*, p.31.

peintures? où en seraient les types? Vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois discoureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints, vos rois en demi-solde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les tranfigurer?...

Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes...

## Conclusion

«Le pacte avec le diable», thème fondamental de notre étude, est déjà traité avant Balzac par de grands écrivains tels que Goethe, Byron, Hoffmann, et autres. Mais l'auteur de *Melmoth réconcilié*, bien qu'il reprenne ce thème connu, et qu'il emprunte même le protagoniste à *Melmoth* de Maturin, réussit à actualiser le cliché du pacte satanique, en y investissant ses propres idées esthétiques et philosophiques.

Son originalité, par rapport au récit de Maturin, consiste en plusieurs éléments. D'abord, par le déplacement du cadre du récit, le milieu familial et contemporain se transforme en topos mythique ; les lieux-poncifs tels que les cellules de l'Inquisition et celles de la maison d'aliénés sont remplacés par la loge souterraine de la banque du Paris moderne, de sorte que cette ville se métamorphose en enfer ; par ce procédé Balzac met en lumière un nouvel aspect fantastique de Paris. Ensuite, dans le texte balzacien qui est imprégné de scepticisme et d'ironie, reflet de l'esprit du temps, l'idée même du pacte change radicalement : il ne s'agit plus de l'opposition entre l'Au-delà et l'Ici-bas, l'enjeu de l'échange n'est pas le salut éternel de l'âme, mais la vie terrestre ; le pacte apporte au contractant les richesses, les plaisirs terrestres, mais en revanche, il raccourcit ses jours, ce qui conduit à une contradiction irréductible : plus on possède, plus on se dépossède de soi, thèse



balzacienne, liée à sa théorie de l'usure de l'énergie vitale. En outre, l'essentiel du pacte ne réside pas tant dans la jouissance de possessions matérielles que dans l'agrandissement de la faculté intellectuelle : grâce à la puissance diabolique, on peut accéder à la connaissance supérieure de l'Être, en même temps qu'on reconnaît les limites imposées par la condition humaine, d'où naissent «la lassitude de sentiments humains» et la soif de l'infini ; par cette dialectique, Melmoth est compté parmi les personnages privilégiés de *La Comédie humaine*, chercheurs de l'infini.

Quant au personnage-victime, Balzac le déforme et le tranforme à son profit : au lieu de personnes innocentes et pures, Melmoth balzacien jette son dévolu sur un caissier indélicat, et pourtant ce n'est pas sans raison : d'un point de vue socio-politique, Castanier est la victime de la civilisation, parce qu'il est, par son statut de caissier et son état ancien de militaire, exclus de la société où domine le principe Argent. Dans l'espace fantastique, la vacuité intrinsèque d'un personnage constitue une condition principale pour l'intervention d'un phénomène étrange. Dans le cas de Castanier, il souffre de sa marginalisation par la haute bourgeoisie, et son vide peut être considéré comme un vide institutionnel. Cela donne matière à l'apparition d'un être diabolique, parce qu'il s'introduit souvent dans les failles, les faiblesses, les contradictions d'un système donné<sup>1</sup>. Ainsi le fantastique balzacien se rapporte étroitement à la société contemporaine, c'est pourquoi il est nécessaire de faire mention de «la Civilisation» dans le prologue du

---

1. Raphaël de Valentin est aussi condamné à être «un véritable zéro social, inutile à l'État» (*La Peau de chagrin*, p.66) et s'il pense à se suicider, c'est au fond qu'il veut se venger de la Société «qui méconnaissait la grandeur de sa vie» (*Ibid.*) ; il représente l'enfant du Siècle, jeune génération désenchantée après la révolution de 1830, et cela nous permet de supposer que ce vide institutionnel donne lieu à l'intervention de la peau de chagrin, l'être satanique. Balzac lui-même mentionne ces «jeunes intelligences» (p.346) dans le prologue de *Melmoth réconcilié*, et les range avec un caissier dans la catégorie du «Peuple-Dupe» (p.347) A cet égard, *Melmoth réconcilié* et *La Peau de chagrin* se font pendant.

texte. Par ces points Balzac se démarque nettement de Maturin.

Comme le dénouement du texte en témoigne, l'espace fantastique qui se maintient jusqu'à la disparition de Castanier, va s'anéantir avec la dévaluation du pouvoir satanique ; le problème du salut ne concerne non plus le domaine ethico-religieux, mais celui de l'économie. Ainsi, ce qui appartient à l'univers métaphysique est ramené à la réalité, pour être plus exact, aux lois économiques de l'offre et de la demande.

Le pacte infernal est privé de la puissance surnaturelle à la fin de *Melmoth réconcilié*, le Satan ne reparaît plus en personne dans les œuvres postérieures de *La Comédie humaine*. La fin de Satan, certes, mais le véritable sens du pacte balzacien n'est jamais perdu. Posséder âme de l'autre et en disposer à sa guise, en fin de compte, en faire un autre soi-même ; c'est précisément le désir de Vautrin, qui intériorise d'une certaine façon la force diabolique. A Melmoth, figure irréelle, se substitue ce personnage solidement encre dans la réalité. Tandis que Balzac est très discret à l'emploi du «pacte» au stade du *Père Goriot*, dans *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, il exprime plus clairement cette volonté de possession chez Vautrin, qui dépasse de loin l'homosexualité banale. Par exemple, dans *Illusion perdues*, c'est Vautrin lui-même qui se sert du mot «pacte», quand il tente Lucien de Rubempré :

**[...] vous m'appartenez comme la créature est au créateur, comme, dans les contes de fées, l'Afrite est au génie, [...] comme le corps est à l'âme! Je vous maintiendrai, moi, d'une main puissante dans la voie du pouvoir, et je vous promets néanmoins une vie de plaisirs, d'honneurs, de fêtes continuelles..Jamais l'argent ne vous manquera... Vous brillerez, vous paraderez, pendant que, courbé dans la boue des fondations, j'assurerai le brillant édifice de votre fortune. J'aime le pouvoir pour le pouvoir, moi! Je serai toujours heureux de vos jouissances qui me sont interdites. Enfin, je me ferai vous!... Eh bien, le jour où ce pacte d'homme à démon, d'enfant à diplomate, ne vous**

conviendra plus, vous pourrez toujours aller chercher un petit endroit, [...] pour vous noyer [...].<sup>2</sup>

Comme il compare leur relation à celle du créateur et de la créature, on peut deviner facilement la présence de l'auteur derrière ce discours : c'est Balzac qui crée des personnages et détermine leur destin à sa guise dans son univers romanesque. Ainsi le thème du pacte, s'attachant au problème de la paternité, constitue l'essence profonde de *La Comédie humaine*. *Melmoth réconcilié* est une œuvre qui se rapporte étroitement à la pensée directrice des *Études philosophiques*, mais en même temps, c'est un ouvrage où Balzac a découvert l'étrangeté de la réalité pour ne pas désormais avoir besoin de recourir au surnaturel. Dans ce sens, nous pouvons dire que *Melmoth réconcilié* est une œuvre-charnière qui relie les *Études de mœurs* aux *Études philosophiques*.

\*\*\* Le texte ci-dessus est le mémoire de DEA, soutenu par Madame Nicole Mozet et Monsieur J. -L. Diaz, professeurs de l'Université Paris VII.

## Bibliographie

### 1. Œuvres de Balzac

*La Comédie humaine de Balzac*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, Pléiade, 1976-1980, 12 vols.  
*Œuvres diverses de Balzac*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, par Roland Chollet et René Guise, Gallimard,

---

2. *Illusion perdues*, Pléiade, t.V, p.703. C'est nous qui soulignons.

Pléiade, 1990, 1996, 2 vols.

*Une conversation entre onze heures et minuits*, in *Contes bruns*, Laffitte Reprints, Marseille, 1979.

*Le Centenaire, ou les deux Béringheld*, t.I-IV, en deux volumes, reproduit en fac-similé de l'édition originale de 1822, Les Bibliophiles de l'Originale, 1963.

## 2. Correspondances de Balzac

*Correspondances*, édition établie par Roger Pierrot, 5 vols, Garnier, 1969.

*Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, 2 vols, Bouquin.

## 3. Ouvrages critiques et documentations sur *Melmoth réconcilié*

Préface à l'édition Le Club français du livre de *Melmoth réconcilié* par Albert Béguin, dans *L'Œuvre de Balzac*, t.III, 1962, p.639-655.

Préface à l'édition Club de l'honnête homme, 2e édition de *Melmoth réconcilié* par Maurice Bardèche, dans *L'Œuvres complètes de Balzac*, t.XIV, 1970, p.325-333.

Préface à l'édition Seuil de *Melmoth réconcilié* par Pierre Citron, dans *La Comédie humaine*, t.VI, 1966, p.529.

Préface à l'édition Folio, Gallimard, de *La Maison Nucingen* précédé de *Melmoth réconcilié* par Anne-Marie Meininger, 1989, p.7-64.

AMOSSY (Ruth) et ROSEN (Elisheva) : «*Melmoth réconcilié* ou la parodie du conte fantastique» in *L'Année balzacienne* 1978.  
: «*Le cliché et le jeu des mots*» in *Les Discours du cliché*, CDU et SEDES réunis, 1982, p.111-137.

BEGUIN (Albert) : «*Satan, en quête d'âme à vendre, jette son dévolu*

- sur un des plus curieux personnages de Balzac*» in *Caliban*, n° 12, 1947.
- : «Balzac et la fin de Satan» in *Etudes Carmélitaines*, 27ème année, 1948.
- CRAMPTON (Hope) : «Melmoth in 'La Comédie humaine'» in *the Modern Language Review*, vol. LXI, 1966.
- : «Balzac, Baudelaire and Maturin» in *French Quarterly*, juin et septembre 1930.
- LE BRUN (Annie) : «Melmoth réconcilié ou le prix d'une entrée dans l'histoire» in *Les Châteaux de la subversion*, J.-J. Pauvert et Editions Garnier Frères, 1982, p.25-39.
- LE YAOUANC (Moïse) : «Melmoth et les romans du jeune Balzac» in *Balzac and the nineteenth century*, Leicester University Press, 1972.
- : «Présence de Melmoth dans La Comédie humaine» in *L'Année balzacienne 1970*.
- PERRON (Paul) : «Désir du sujet/ sujet du désir : Melmoth réconcilié» in *Nineteenth Century French Studies*, vol. 12, numbers 1, 2. fall-winter, 1983-84.
- RONAI (Paulo) : «Une page de Maturin, copiée par Balzac» in *R.L.C.*, juillet-septembre 1931.
- RUFF (Marcel) : «Maturin et les romantiques français», introduction à une édition de *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand* de Charles-Robert Maturin, José Corti, 1956.

#### **4. Ouvrages et documentations sur les autres œuvres de Balzac**

##### **— Etudes particulières sur les autres œuvres de Balzac —**

- BARGUES-ROLLINS (Yvonne) : «Une "danse macabre" : du fantastique au grotesque dans *La Peau de chagrin*» in

*Romantisme*, n° 48, CDU-SEDES, 1985.

BILODEAU (Français) : *Balzac et le jeu des mots*, Université de Montréal, 1971.

GENGEMBRE (Gérard) : *Balzac Le Père Goriot*, Magnard, 1985.

GERMAIN (François) : *L'Enfant maudit*, édition critique, Belles Lettres, 1965.

HOFFMANN (Léon-François) : «Les métaphores animales dans *Le Père Goriot*» in *L'Année balzacienne 1963*.

KASHIWAGI (Takao) : *La Trilogie des célibataires d'Honoré de Balzac*, Nizet, 1983.

MILNER (Max) : «La Poésie du Mal chez Balzac» in *L'Année balzacienne 1963*.

ROSSUM-GUYON (Française van) : «Vautrin ou l'anti-Mentor», in EQUINOXE 11, Kyoto, Rinsen ; Genève, Slatkine, printemps 1994.

— **Notion générale sur l'œuvre de Balzac** —  
**du côté fantastique**

AMBLARD (Marie-Claude) : *L'Œuvre fantastique de Balzac, Sources et philosophie*, Nizet, 1972.

BARONIAN (Jean-Baptiste) : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, 1978, p.50-66.

CASTEX (Pierre-Georges) : *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p.168-213.

: «Quelques aspects du fantastique balzacien» in *Livre du Centenaire*.

DÉDÉYAN (Charles) : *Le Faustisme romantique de Balzac, la revue des lettres modernes*, n° 39, 1958.

KILLEN (Alice M.) : *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe*, Slatkine Reprints, Genève, 1984.

- MILNER (Max) : *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, José Corti, 1956, t. 1, p.324-336, p.509-515, p.549; t. 2, p.7-46 .
- RETINGER (Joseph) : *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p.107-122.
- SCHNEIDER (Marcel) : *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985, p.174-189.

### Études générales

- BALDENSBERGER (Fernand) : *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Champion, 1927.
- BÉGUIN (Albert) : *Balzac lu et relu*, Seuil, 1965.
- BERTAULT (Philippe) : *Balzac et la religion*, Boivin, 1942.
- CITORN (Pierre) : «La Poésie de Paris de Balzac» in *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Minuit, 1961.
- FRAPPIER-MAZUR (Lucienne) : *L'Expression métaphorique dans la Comédie humaine*, Klincksieck, 1976.
- GUICHARDET (Jeannine) : *Balzac, «archéologue de Paris»*, SEDES, 1986.
- POULET (Georges) : «Balzac» in *Etudes sur le temps humain*, édition du rocher, 1952, t.2, p.121-193.
- VACHON (Stéphane) : *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac, chronologie de la création balzacienne*, Presses du CNRS, Presse Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, 1992.
- YÜCEL (Tahsin) : *Figures et messages dans La Comédie humaine*, Mame, 1972.

## 5. Sur le pacte

### Textes littéraires

BECKFORD (William) : *Vathek*, José Corti, 1984.

GOETHE : *Faust*, traduit par Gérard Nerval, 1828, GF-Flammarion, 1964.

MATURUN (Charles-Robert) : *Melmoth L'homme errant*, Première traduction française intégrale par Jacqueline Marc-Chadourne, préface d'André Breton, J.-J. Pauvert, 1988.

### Ouvrages critiques et documentations

BAUDELAIRE (Charles) : «De l'essence du rire» in *Curiosités esthétiques*. Garnier, 1990.

BELLEMIN-NOËL (Jean) : «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques» in *Littérature*, n° 2, mai 1971.

BESSIÈRE (Irène) : *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Larousse, 1974.

BRETON (André) : Préface à l'édition de *Melmoth, l'Homme errant* de Ch. Robert Maturin, éd. J.-J. Pauvert, 1965.

CAILLOIS (Roger) : «De la féerie à la science-fiction», préface à *l'Anthologie du conte fantastique français*, Gallimard, 1977.

COLLIN DE PLANCY (J.) : *Dictionnaire Infernal*. Henri Plon, 1863.

FINNÉ (Jacques) : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980.

MARLRIEU (Joël) : *Le fantastique*, Hacette, 1992.

MILNER (Max) : *La fantasmagorie*, PUF, 1982.

NODIER (Charles) : «Du fantastique en littérature» in *Revue de Paris*, novembre 1830.

: *Jean-François les bas-bleus*, in *Contes*, Garnier, 1961.

SADE (D.A.F. de) : «Idée sur les romans» in *Les Crimes de l'amour*,



Gallimard, 1987.

SCOTT (Walter) : «*Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*» in Hoffmann, *Contes fantastiques*, traduction de Loève-Veimars, GF-Flammarion, 1979, t.I.

STEINMETZ (Jean-Luc) : *La littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, coll. «*que sais-je?*» n° 907, 2e édition corrigée 1993.

TODOROV (Tzvetan) : *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.

: «*Les Fantômes de Henry James*» in *Henry James : histoires de fantômes*, Aubier, 1970.

VAX (Louis) : *La séduction de l'étrange*, PUF, 1965.